

IDEE ȘI SENSIBILITATE

Dan Grigorescu

IDEE ȘI SENSIBILITATE

Direcții și tendințe
în arta
românească
contemporană

Editura Meridiane
1991

Cuprins

CUVÎNT ÎNAINTE	5
UN FENOMEN DE CONTINUITATE	7
DIVERSE TIPURI ALE NARAȚIUNII	9
MAEȘTRI ȘI DISCIPOLI	12
INTERPRETĂRI ALE IMPRESIONISMULUI	21
MODERNITATEA VIZIUNII FOLCLORICE	24
SOLUȚII SUPRAREALISTE	36
ÎN PREAJMA TERITORIULUI EXPRESIONIST	40
RAȚIONALISM ȘI ABSTRAȚIE	48
NOI SINTAXE ARTISTICE	57
O ARTĂ A SINTEZELOR STILISTICE	59
PERMANENȚE ALE FIGURATIVULUI	63
REEVALUAREA „DECORATIVULUI”	79
TINERII	82

Încercarea de a recompune imaginea artei românești din ultima jumătate de secol întâmpină, evident, mari dificultăți. Diversitatea stilistică a operelor, evoluția neconținută — uneori imprevizibilă — a artiștilor reprezintă numai două dintre numeroasele elemente care, chiar și atunci când sînt privite cu toată luarea aminte, pot conduce la concluzii ce reflectă doar parțial semnificațiile fenomenului.

Lor se cuvine să se adauge, negreșit, efectul presiunii politice care s-a exercitat uneori brutal, alteori cu mijloace mai rafinate, înșelătoare, avînd însă același scop — direcționarea culturii, subordonarea ei unui program întemeiat pe confuzia valorilor estetice și orientat spre ilustrarea unor lozinci care susțineau, cum se știe, mai ales în ultimele două decenii, un cult sufocant al personalității.

Dar, spre onoarea ei, arta românească nu a cedat ingerințelor politice de tot felul. Dacă au fost artiști (de cele mai multe ori, nu dintre cei reprezentativi pentru generația lor) care au făcut concesii acestei politici, arta românească, în ansamblul ei, și-a păstrat demnitatea fundamentală și nu a abdicat de la idealurile ei tradiționale. Chiar și

în anii cei mai grei ai istoriei sale recente, ea nu s-a supus nivelării stilistice și, cu atît mai puțin, unificării ideologice pe care le propovăduia, cu mijloace diverse, oficialitatea.

Ceea ce mi se pare că a dat, înainte de orice, artei noastre de astăzi caracterul ei specific e conștiința că aparține unui îndelungat proces istoric, cu rădăcini în straturile cele mai profunde ale tradiției noastre spirituale.

Felul în care artiștii români ai epocii prezente dau glas conștiinței unei apartenențe la un anume spațiu de civilizație a constituit traseul de bază al cercetării de față. Mai presus de trăsăturile de temperament, se produce — avem convingerea fermă — un sistem de interferențe, de suprapuneri și delimitări, ce proiectează cîteva direcții esențiale. Greu să fie numite curențe, pentru că nu se auto-definesc decît rareori prin programe și declarații de principiu (care ar prezenta cunoscutul risc al îngustării perspectivei), aceste direcții pot fi urmărite, totuși, în ipostaze și cu intensități diverse. Asimilarea specifică a unor sugestii ale artei universale nu poate fi înțeleasă dacă e privită la nivelul invenției formale; menținută între aceste limite, chiar și cea mai ingenioasă reinterpretare

a unui anume model, fie el și de mare autoritate, nu se poate salva de simplul mimetism. Obligația istoricului de artă este, cred, ca și aceea a istoricului culturii în general, de a identifica ideea modelatoare a structurilor stilistice.

Arta noastră nu e un conglomerat de soluții, reflectate în forme felurite, nici un inventar de teme și de subiecte. De aceea, cartea de față nu și-a propus să treacă în revistă operele tuturor artiștilor contemporani, ci numai pe acelea pe care autorul ei le-a crezut potrivite să pună în lumină acțiunea ideii artistice, modul în care ea transformă raporturile imaginii artistice cu universul

real într-un sistem coerent al direcțiilor semnificative. Firește, se cuvine să recunosc (și nu ca pe o scuză) că e foarte posibil ca direcțiile pe care am crezut că le identific în această amplă mișcare artistică să nu fie cu totul libere de anume afinități temperamentale. Și, ca urmare, nici artiștii pe care i-am socotit reprezentativi pentru ilustrarea tendințelor deslușite de mine să nu fie întotdeauna, pentru toți cei care au meditat asupra artei noastre, cei mai caracteristici. E un risc pe care îl acceptă orice istoric al unui fenomen încă prea apropiat de noi pentru a îngădui cuprinderea lui într-o perspectivă a certitudinilor.

Un fenomen de continuitate

Istoricii artei moderne sînt, nu o dată, confrun-
tați cu o problemă deloc simplă: cum se poate
stabili momentul în care dominantele mișcării
artistice, în ansamblul lor, se modifică îndea-
juns încît să se poată vorbi despre o nouă peri-
oadă a istoriei artelor? Fenomenul, relativ clar
în cazul fiecărui artist în parte, nu se lasă des-
coperit cu ușurință la scara unei culturi națio-
nale în întregul ei. Direcțiile cele mai diverse
ale expresiei stilistice coexistă, unele se supra-
pun, altele se despart pentru o vreme și se
unesc apoi pe neașteptate; se ivesc raporturi
noi între diferitele tendințe, se reactualizează
orientări ce păreau părăsite, se creează altele,
necunoscute pînă atunci. Dar toate acestea se
produc în intervale lungi de timp și stabilirea
limitei de la care începe o epocă nouă în istoria
artelor nu se face decît în mod convențional.
Și, în afară de aceasta, e suficientă apariția unui
curent, reprezentat fie chiar și de o largă ade-
ziune a artiștilor, pentru a considera că există
temeiuri ca să se marcheze o etapă nouă a evo-
luției artei? Cu atît mai mult cu cît, în lipsa
unor programe, a unor manifeste (sau dimpo-
trivă, tocmai din pricina abundenței declarații-
lor de principii, adesea contradictorii), e foarte
greu să se înțeleagă dacă ne aflăm în fața unei

mișcări artistice coerente sau a unui fenomen
ce prinde contur în mod spontan.

Astfel încît o prudență elementară recomandă
inițierea unei discuții care să țină seama de miș-
carea de idei, de circulația formei în peisajul
actual al artei, fără să se încerce periodizări pen-
tru care nu există, așa cum se observă, destule
argumente. Raportul artei cu universul realu-
lui, idealurile filosofice, politice, sociale care
însuflețesc creația, recursul stilistic, modul de
înțelegere a tradiției și a inovării pot contura,
firește, direcții specifice chiar și atunci cînd nu
există mărturii programatice ale artiștilor.

Una dintre constantele artei românești a fost,
de pildă, aspirația fundamentală la echilibru.
Semnificativă în această privință e atitudinea
reprezentanților avangardei din anii '20 și '30.
Reunind — cîteodată în paginile aceleiași reviste
— colaborări ale unor poeți și artiști plastici
de orientări diverse, avangarda s-a afirmat și
în România ca un protest, exprimat cu mijloace
și intenții felurite, împotriva formulelor este-
tice epigonice, a forțelor sociale retrograde.
Simptomatic, la publicațiile care își proclamau
crezul protestatar colaborau nu numai scriitori
și artiști tineri, ci și unii din generația vîrstnică,
al căror prestigiu era constituit; cu toții, fără
să lase a se identifica diferențe de viziune pro-
duse de diferențele de vîrstă, au revendicat o
artă antiburgheză și antifilistină, dar numai rare-

ori au încercat să conteste valorile tradiției. Cei care au instituit primatul negației nu au contribuit decisiv la definirea mișcării românești de avangardă, în ansamblul ei.

Cu toate că unii dintre cei care au debutat în paginile revistelor acestora aveau să se afle printre întemeietorii unor curente cu largi ecouri în creația europeană a vremii (Tristan Tzara, Victor Brauner, B. Fondane, Voronca, Marcel Iancu) sau au participat la manifestările internaționale ale unor astfel de grupări (Corneliu Michăilescu, Milița Petrașcu, Mattis-Teutsch, M. H. Maxy), ei nu au pus în umbră demersul esențial umanist ce a caracterizat întotdeauna tradiția artei românești. Fundamentele creației literare și artistice au avut necontenit înțelesul unei sinteze specifice care unea, cu egale drepturi, ideea și sensibilitatea. Încă de acum șase decenii, Lucian Blaga își încheia analiza semnificațiilor esențiale ale creației moderne evidențiind faptul că ideea nu mai e un factor exterior, opus — așa cum o concepeau romanticii — sentimentului; ea contribuie la conturarea fondului de sensibilitate al operei de artă și dă voie poetului « să o cînte ca pe o femeie iubită ».

Prin tradiție, arta românească — îndeosebi pictura — se definea prin atitudinea lirică față de modelul real. Compozițiile cu subiect narativ păcătuiau, nu o dată, în prima jumătate a secolului al XX-lea, prin caracterul expozitiv, printr-o grandilocvență ce venea în evident contrast cu lirismul structural al picturii românești, privită din perspectiva celor mai reprezentative opere ale ei. Probabil că acesta e domeniul în care se poate semnală una dintre cele mai caracteristice modificări ale concepțiilor artistice din ultimii ani. Se știe prea bine că, în secolele al XV-lea și al XVI-lea, pictura monumentală din această țară și-a afirmat originalitatea, întru-

pată în vaste compoziții ce cuprind în întregime lăcașuri de cult, mai cu seamă pe cele din nordul Moldovei. Arta zugravilor Evului Mediu și Renașterii românești a fost studiată în detaliu, începînd cu primele decenii ale acestui secol; dar o cercetare specializată, datorată unor istorici de artă care cunoșteau semnificațiile formei și ale ideii din vechile picturi murale și erau capabili să stabilească largi comparații și să pună în lumină specificitatea unei asemenea opere, nu s-a întreprins sistematic pînă după cel de-al doilea război mondial. Istoricii români de artă au fost de altminteri, printre cei care s-au împotrivit în chipul cel mai hotărît agresiunii declanșate de regimul comunist în numele unei aberante sistematizări urbane și rurale. Ei chemau în sprijin argumente puse la îndemîna de artele din trecut, astfel încît studiile lor aveau o nemărturisită importanță practică, în lupta inegală cu buldozerul. Cred că se poate afirma că, în foarte multe cazuri, cercetările de artă medievală — prin firea lucrurilor îndreptate cu precădere spre arta bisericească — au fost adîncite și ca o consecință a nevoii procurării unor date necesare salvării patrimoniului artistic românesc.

Convergența unor astfel de împrejurări a constituit condiția fundamentală a largii afirmări a unei tradiționale forme de expresie. În anii '50, o inițiativă vrednică de laudă a făcut ca noile case de cultură ale tineretului, construite atunci, să fie încredințate spre decorare unor artiști care absolviseră de curînd institutul de artă. Privite astăzi, lucrările de acum trei decenii își relevă stîngăciile compoziționale, ezităările în privința stabilirii relațiilor suprafeței pictate cu ansamblul arhitectural; cu atît mai mult cu cît, între timp, tinerii artiști de atunci au evoluat, firește, și au realizat opere ce marchează însemnate împliniri ale picturii noastre con-

temporane. Dar, fără îndoială, frescele anilor '50 se cuvin menționate ca semne ale unui început, ale înțelegerii mai adecvate a raporturilor cu tradiția.

De altfel, la scurtă vreme după aceea, problema identității culturii românești, a valorificării tradițiilor ei va deveni o problemă centrală deopotrivă a istoricilor și a creatorilor de artă. S-au organizat cuprinzătoare expoziții ale operei unor maeștri din secolul al XIX-lea și din prima jumătate a acestui secol, au fost publicate cărți consacrate creației unor artiști reprezentativi din generațiile precedente care continuau, la rîndul lor, tradițiile artei naționale din perioadele mai vechi. E adevărat că nu au fost elaborate toate monografiile necesare unei cunoașteri în profunzime a creației celor care au dat contur și substanță artei românești, vechi și moderne, dar s-au stabilit reperele unei înțelegeri a trăsăturilor caracteristice școlii românești de artă.

Diverse tipuri ale narațiunii

Generația care s-a afirmat spre sfîrșitul anilor '60 și la începutul deceniului următor s-a format într-o atmosferă de emulație, care, se știe, avea să se risipească nu peste mult timp. S-au deschis atunci noi galerii de expoziție, s-a pus la punct un calendar de manifestări cu caracter național, marile muzee au organizat retrospective și expoziții centrate în jurul unor teme ale istoriei vechi sau contemporane. Una dintre acestea a fost, în vara lui 1968, expoziția închinată aniversării revoluției de la 1848, inaugurată în sălile Muzeului de Artă al Republicii. Împreună cu operele unor martori ai evenimentelor de acum mai bine de un secol, alături

de unele create de maeștri ai picturii moderne, au fost expuse lucrări ale unor artiști reputați din generațiile tinere. Era una din primele împrejurări care permiteau o afirmare, în pictura de șevalet, a modalităților personale de reprezentare a istoriei, modalități acordate cu temperamentul artistic al fiecărui pictor; sechelele realismului socialist păreau să fi dispărut, deși nu erau puține nici lucrările în care grandilocvența și declamatoriul încercau să suplinească absența măreției adevărate. E greu, desigur, să se stabilească în ce moment anume au început să se manifeste direcțiile stilistice care caracterizează pictura, grafica, sculptura contemporană de inspirație istorică; se cuvine, însă, să observăm că expoziția din 1968 a rămas multă vreme unul dintre principalele repere în raport cu care s-a putut aprecia evoluția artei românești cu tematică istorică.

O trăsătură importantă a acestei arte era aceea că aspira să traducă semnificațiile evenimentului într-un sistem metaforic ce respingea transpunerea directă a narațiunii. În pictura anilor '50 fuseseră predominante alegoria de factură neo-romantică și relatarea documentară, nu o dată anecdotică; după aproximativ un deceniu, substanța epică a devenit mai densă, sintaxa compoziției mărturisea adesea inspirația din pictura murală medievală sau renascentistă, din stampa secolului al XVIII-lea sau al XIX-lea. Unii pictori ai generației afirmate în anii '60 au creat această sinteză stilistică pe care arta de mai târziu a dezvoltat-o, integrînd-o în opere cu tematică diversă, nelimitată în mod obligatoriu la subiectul de factură istorică.

VIRGIL ALMĂȘANU (n. 1926) a fost unul dintre fondatorii acestei viziuni plastice. Lucrările lui ample sînt pictate cu un remarcabil simț al simplificării formei și culorii, al reducerii la esență; ele evocă, parcă, așa cum s-a remarcat

nu o dată, vechile fresce de pe zidurile spălate de ploile și de zăpezile timpului; o rafinată cromatică a alburilor și a griurilor, o energică simplificare a liniei, o construcție armonică a grupurilor ce ritmează larga suprafață pictată conferă acestei arte o poezie gravă. Principalul exeget al operei lui Almășanu, Theodor Enescu, a atras atenția asupra faptului că «o fază de încercări inspirate de formele libere, expresioniste, ale neorealismului și stilului mural mexican a fost repede abandonată, pictorul înțelegând imediat necesitatea mai curînd a unei perioade de mai riguroasă disciplină în construcția formelor». Rezultatul acestei îndelungi investigații (începute în urmă cu un sfert de secol, cînd ecourile iconografiei bizantine și ale viziunii folclorice se deslușeau clar în opera lui) e o operă de maiestate clasică, integrînd tragicul într-o construcție ce refuză grandilocvența și prozaismul.

La TRAIAN BRĂDEAN (n. 1927), compoziția istorică e străbătută de un suflu romantic; nu în sensul unei neliniști interioare, ci în acela al elanului poetic reflectat în alegoriile lui sculpturale. Artistul își cenzurează cu luciditate impulsurile lirice, lăsînd pe seama desenului funcția de organizare a întregii imagini; declarația patetică pe care o conține gestul personajelor e echilibrată de culoarea calmă, distribuită în suprafețe largi. Desenul are ceva din materialitatea unui basorelief; impresie accentuată de precizia liniei ce mărturisește sinteza morfologiilor clasiciste și a celor provenind din stilizările artei populare. De aici, nobila simplitate a personajelor clar structurate care împlinesc, parcă, străvechi ritualuri.

Din alte zone ale tradiției picturii românești descinde viziunea lui OCTAV GRIGORESCU (1933—1987). Chiar și atunci cînd se inspiră din evenimente precis datate ale istoriei, lucră-

rile lui comunică o atmosferă poetică de mister, care se traduce într-o cromatică somptuoasă, în forme de un dramatism concentrat. Un abur luminos învăluie întreaga scenă, estompînd contururile, suprapunînd tainic culorile. E ceva din atmosfera frescei din secolul al XVII-lea peste care a trecut umbra unor tragice amurguri. Unii comentatori au sugerat existența unor teritorii vecine cu suprarealismul; caracterizare care mi se pare discutabilă, pentru că fantasticul acestei picturi complexe nu conduce spre angoase, spre coșmaruri, ci spre reintegrarea structurilor profunde ale conștiinței într-o unitate poetică tulburătoare cu lumea lucidității desăvîrșite.

ION STENDL (n. 1938) se îndreaptă spre timpuri încă și mai îndepărtate — cele ale civilizației arhaice, întregită, cu aparentă minuție de arheolog, de vestigiile găsite pe șantierele de săpături. De fapt, operația de reconstituire constă, în primul rînd, dintr-un recurs mental, formele astfel obținute reprezentînd arhetipuri ale unei culturi specifice, cu largi reverberații în civilizația modernă. Sînt fragmente dintr-o lume păstrată în adîncurile memoriei afective a unei întregi națiuni.

Semnificativă din unghiul înțelegerii narațiunii ca gen aparte care impune o tratare stilistică specifică e colaborarea a doi artiști cu un profil foarte precis conturat, cu temperamente diferite, ION BITZAN (n. 1924) și VLADIMIR ȘETRAN (n. 1935). De cîte ori au pictat împreună, au aflat un teritoriu comun, situat — s-ar spune — în afara domeniului care circumscrie caracteristicile stilului fiecăruia din ei în parte. Bitzan, artist cu o mare inventivitate, autor al unor obiecte cu o derutantă lipsă de funcționalitate, vizînd o eliberare totală de scop practic, a ajuns aici parcurgînd etapele unui realism ce sugera uneori apropieri de viziunea mura-

liștilor mexicani. Evoluția lui Șetran a fost mai sinuoasă, demonstrînd o mare receptivitate față de curentele novatoare ale artei universale. Compozițiile lor tematice stau undeva, la hotarul artei POP cu afișul de mari dimensiuni; din păcate, unele dintre aceste lucrări care voiau să pară reportaje ale unor evenimente contemporane escamotau adevărurile tragice ale epocii, înlocuindu-le cu imagini emfatice, zădărnîcînd astfel însăși calitatea artistică.

Cînd se îndreaptă spre portretul de evocare istorică, CONSTANTIN NIȚESCU (n. 1935) realizează o atmosferă de pictură votivă, în tradiția Renașterii românești. Alegoriile ELENEI GRECULESI (n. 1928) reflectă un alt tip de sinteză a formei: cu toate că linia definește un contur clar, iar mișcarea conține o anume tensiune romantică, principiile organizării sînt preluate din sintaxa cubismului și a constructivismului. Artista evită, însă, subordonarea la o anume direcție stilistică și urmărește consecvent crearea unor modalități stilistice capabile să transmită sensurile ideii centrale în jurul căreia se organizează formele. Mai evidentă era legătura artei lui SPIRU CHINTILĂ (1921—1985) cu programul unui curent al artei moderne — și anume cubismul. Dar nici el nu a condus pînă la ultimele consecințe această acceptare a unui program stilistic: a interpretat-o ca pe o modalitate de raționalizare a formei, fără să renunțe la posibilitatea de a transforma culoarea într-o proiecție poetică a unei stări de spirit. Un cubism, aș spune, temperamental, răspunzînd aspirației de organizare a imaginii și nu de disecare a formei.

Și cubismul SIMONEI VASILIU (n. 1928) exprimă o soluție stilistică adecvată aspirației artistice de a supune întreaga compoziție legilor stricte de organizare geometrică. Dar acestea sînt, la rîndul lor, convertite în valori de sensi-

bilitate și tratate fără ostentație. O cromatică discretă, calmă, sporește efectul liric al ansamblului. Mai credincios principiilor morfologice ale cubismului, NICOLAE BARCAN (n. 1923) realizează o structură compozițională coerentă și un colorit, totuși, foarte liniștit.

Uneori, narațiunea a rămas, și în plan artistic, la nivelul convenționalului, al declamatoriului tern, senzația descriptivismului exterior, a obiectului produs în serie fiind copleșitoare. Concluzia ce se desprinde, însă, din analiza tendințelor narative care s-au manifestat recent în pictura românească e că, în pofida unor concesii, a unor demisii morale, a existat o întreagă direcție artistică în care s-a păstrat rigoarea stilistică și morală.

Demersul filosofic al artei tradiționale românești se caracterizează printr-o investigare constantă a raporturilor făpturii umane cu natura, a reacțiilor sale sufletești, a înțelesurilor cuprinse în materia aparent amorfă. *Lirismul*, cuvînt folosit adesea pentru definirea începuturilor picturii românești moderne, însemna, de fapt, un termen complex în care era cuprinsă și meditația filosofică de natură epistemologică și ontologică. Evident, se pot cita exemple pe deplin convingătoare ale multor opere din trecut în care răsună ecourile înfruntărilor sociale, traduse în forme energice, cu incontestabilă valoare polemică; dar, și în aceste cazuri, pictorii respectivi nu au ignorat, în alte opere ale lor, poezia calmă a peisajului, a corolelor străbătute de lumină, candoarea chipurilor de copii, autenticitatea reacțiilor sufletești surprinse în portrete. Într-o artă cu precădere lirică, a fost meritul unor pictori înzestrați cu o mare forță a evocării epice de a pune în valoare înțelesurile narației, în complexele sale înfățișări. Personalitatea care a dat acestei direcții, calitativ nouă, a picturii românești înțelesul ei filosofic cel mai

profund e CORNELIU BABA (n. 1906). Nu întotdeauna înțeleasă în substanța ei cu adevărat înnoitoare, pictura lui Baba e semnul unei sinteze a ideilor artistice care unește viziunea picturală a unor epoci de înalt prestigiu cu semnificațiile vremii prezente.

Cîndva, în propriile comentarii ce însoțeau — confesiuni de exemplară sinceritate — imaginile unui album de reproduceri după lucrările sale, artistul consemna importanța pe care a avut-o, în anii formării sale, lecția lui Petrașcu, marele pictor al unei lumi aflate la fascinantă graniță a organicului și a mineralului. Pornind de la aceste premise stilistice, Corneliu Baba le-a asociat cu cele desprinse din pictura rembrandtiană în care lumina și umbra încremeneau «într-o luptă de irizări magice».

Artistul și-a creat un limbaj pe deplin adecvat rostirii unor adevăruri fundamentale ale istoriei acestui secol în care se cuprind, însă, esențele existenței umane de totdeauna. Mai ales într-o perioadă în care arta de evocare a faptelor prezentului era atît de des confundată cu ilustrativul, grandilocvența și festivismul, pictura aceasta concentrată și gravă, mărturisind o conștiință civică și filosofică puternic susținută de meditația asupra modalităților de expresie, a raporturilor dintre universul real și cel reprezentat, a avut însemnătatea unei necesare întoarceri spre fundamentele artei înseși.

Lucrările din ciclurile realizate în anii '70 și '80 (unele dintre ele de un sarcasm violent, care a făcut ca numărul revistei *Arta*, unde au fost reproduse cîteva dintre ele, să fie interzis de cenzură) sînt polemici directe cu tirania și cu absurdul forțelor guvernante ale acelei epoci. Compozițiile din ciclul intitulat elocvent *Regele nebun* dezvăluie, cu o mare expresivitate a metaforei, tragismul existenței umane.

Semnificativ, în aceeași vreme în care Corneliu Baba reclădea această viziune integratoare a artei de evocare a existenței omenești, picturii narrative i se ofereau exemple mai vechi ale unei înțelegeri complexe a datelor ei specifice, ilustrînd credințe estetice cu totul diferite: CAMIL RESSU (1880—1962), autor al unor compoziții de impunătoare monumentalitate, Henri Catargi, pictor al rafinatelor armonii coloristice, Dumitru Ghiață, creator al unor emblematice imagini din lumea satului românesc, imagini de o augustă auteritate; Marius Bunescu, peisagist înzestrat cu un simț acut al materialității lumii, Alexandru Ciucurencu, unul dintre cei mai de seamă colorişti din pictura românească. Artă acestor maeștri nu poate fi subsumată unei soluții stilistice unice; dar se cuvine să observăm că, pentru cei mai mulți dintre ei, esențială era adeziunea la sintaxa realismului căruia îi dăduseră interpretări noi, apropiate cîteodată de expresionism sau fauvism.

Maeștri și discipoli

Împrejurarea că Baba și Ciucurencu, aparținînd aceleiași generații, au ajuns la deplină maturitate în anii dramaticelor transformări ale societății românești de după 1944, că au fost în aceeași perioadă profesori la Institutul de Arte Plastice din București a avut consecințe importante în privința formării profesionale a generației tinere, confruntată cu noile exigențe artistice. Se pot desluși, desigur, multe diferențe între modurile în care cele două direcții conturate atunci au înțeles sensurile picturii; o atare afirmație e un simplu truism. Dar cred că interpretarea lor ca semne ale unor opoziții

nete e neavenită: atmosfera artistică din România de acum trei decenii a avut numai de câștigat de pe urma coexistenței celor două școli — nu doar o emulație, așa cum s-a spus, ci și o lărgire a orizontului, determinată de exemplul unor creații ce se completau, de fapt, reciproc și al căror prestigiu se răsfrângea asupra noii arte de atitudine civică.

E foarte adevărat că, de-a lungul timpului, deosebiri s-au adâncit; cu puține excepții, discipolii lui Ciucurencu au rămas credincioși principiilor colorismului, profesate cu strălucire de maestru, pe când elevii lui Baba au evoluat treptat spre variate soluții stilistice în care lecția profesorului lor nu lăsa, de cele mai multe ori, urme decât în ceea ce privește soliditatea construcției plastice, dar nu și în rezolvările cromatice sau compoziționale. Se înțelege, problemele orientării tematice și stilistice a generației tinere de pe atunci nu se pot reduce la alternativa opțiunilor pentru una dintre aceste două direcții. Se cuvine să se observe, totuși, că în anii '50, când se încerca stabilirea programatică a unor directive ce propuneau forme de expresie cu prea puține legături cu tradiția națională și cu temperamentul specific al artiștilor români, mulți dintre cei a căror personalitate era clar constituită și-au urmat drumul, considerînd — cu deplină dreptate — că relațiile între subiectul operei, atitudinea filosofică a artistului și limbajul folosit de el sînt cu mult mai complexe decât susțineau teoriile unilaterale puse pe atunci în circulație.

E sigur că diversitatea stilistică a operelor create de acești maeștri ai picturii românești de acum mai bine de un sfert de secol a reprezentat o premisă a modului în care e abordată astăzi tematica narativă. Nu se va înțelege, desigur, că s-a produs un fenomen de imitație și că stilurile artiștilor contemporani ar des-

cinde direct din cele ale marilor lor predecesori de la mijlocul veacului. Dar exemplul celor care au păstrat personalitatea artei românești și i-au dovedit forța tradițiilor, capacitatea ei de a se implica în viața socială a avut o acțiune benefică asupra conștiinței artistice a generațiilor mai recente.

ALEXANDRU CIUCURENCU (1903—1977) a înrîurit profund, deopotrivă prin creația sa picturală și prin activitatea didactică, viziunea tinerei generații care se afirma pe la mijlocul anilor '50. Colorist de mare vocație, el ajunsese atunci la o mare puritate a imaginii în care culoarea părea să devină lumină. Fără a fi abdicat vreodată de la principiile esențiale ale figurativului, el le-a reinterpretat ca pe o modalitate de a comunica un mesaj nu despre obiect ca atare, ci despre formă ca element constitutiv al unei ordini universale. Construcția compozițională are o rigoare pe care fluiditatea culorii nu o pune în primădie; din lecția lui Lhote al cărui elev a fost la Paris, Ciucurencu a reținut doar preocuparea pentru coerența arhitecturală, soluția constructivistă rămînînd un episod fără consecințe decisive în planul sintaxei formelor.

El este, de fapt, unul dintre acei pictori români a căror viziune nu poate fi raportată direct la corespondențe de istorie universală a artei. Aparține tradiției românești, înainte de toate, prin refuzul exceselor: metafizica picturii sale nu înseamnă o desprindere de modelul natural, ci o traducere a lui în limbajul metaforic al culturii. Ciucurencu și-a creat o poetică proprie, al cărei element central e permanenta corespondență a semnificației individuale a obiectului reprezentat cu aceea cuprinsă de întregul spațiu căruia îi aparține modelul lui real. Altfel spunînd, motivul pictural e o metonimie a motivului din realitate.

Influența lui Ciucurencu asupra elevilor săi a fost covârșitoare și puțini au fost cei care au reușit să i se sustragă. Cei mai înzestrați dintre ei i-au dat o interpretare personală, după ce și-au însușit lecția elocventei poezii coloristice a maestrului. Alexandru Ciucurencu a fost, în pictura românească, un adevărat întemeietor de școală, în înțelesul cel mai strict al cuvântului. Un profil distinct și-a păstrat, în aceste împrejurări, CONSTANTIN PILIUȚĂ (n. 1929) — fost elev al lui Ciucurencu și, la fel ca majoritatea colegilor săi din institut, admirator mărturisit al profesorului lui. Desenator de anvergură, colorist rafinat, fidel sintaxei figurativului, abordând teme ale realității cu un încântător amestec de duioșie și de umor, Piliuță e un pictor al imaginilor calme în care simplificările, uneori drastice, nu risipesc aura poetică învăluitoare. Principalul dușman al pictorului e marea ușurință a exprimării; când izbutește să se apere de ea, pictura lui dezvăluie o înțelegere exactă a problemelor complexe ale raporturilor formei și culorii, rezolvate cu impresionantă dezinvoltură și cu o mare prospețime a privirii. Un alt elev al lui Ciucurencu, AUREL NEDEL (n. 1930), stăpîn pe tehnica desenului, pe care o manevrează cu finețe, constructor al planurilor de culoare ce se integrează într-un ansamblu clar, e un temperament meditativ, ambianța cromatică a tablourilor sale comunicînd o senzație tonică de lumină care dizolvă umbrele. Aceeași senzație atotcuprinzătoare o transmite și pictura lui MARIUS CILIEVICI (n. 1930); culoarea nu e un simplu ecran, nu e nici transcriere, fie ea și lirică, a obiectului real, ci — cum s-a spus — devine un fluid care pătrunde întregul spațiu, e suprema realitate, o plasmă solară din care se materializează formele. Într-un registru stilistic aparent asemănător se plasează pictura lui MIHAI BANDAC (n. 1939).

Sintaxa lui încorporează, însă, efecte muzicale ce par desprinse de contingentul lor real; dar, la o citire atentă, din rafinatele acorduri cromatice se desprind imagini ce pot fi recunoscute ca aparținînd unui anume spațiu geografic. Dar de la un timp, pictorul a părut a fi ispitit de efecte exterioare, impresionînd mai curînd prin spectacolul cromatic decît, ca odinioară, prin profunzimea meditației. Nu toți studenții lui Ciucurencu au adoptat soluțiile stilistice ale maestrului. Unii, pentru că temperamental aparțineau altor teritorii ale artei moderne. Alții, pentru că lecției lui Ciucurencu i s-a adăugat, încă din vremea studiilor, o influență de alt tip al cărui rezultat a fost o sinteză ce lasă, cel puțin pentru o perioadă a creației acestor tineri artiști din anii '50—'60, să se deslușească, totuși, semnele unor legături cu arta maestrului lor. În sfîrșit, alții au desprins numai acele elemente pe care le-au înțeles mai bine și care conveneau propriilor concepții artistice.

Din această ultimă categorie fac parte, de pildă, Traian Brădean, dar și TEODOR BOGOI (n. 1933) care s-a îndreptat spre o viziune ce contopește tradiția picturii populare, a xilografiei tradiționale, cu ritmurile liniștite ale vechilor țesături românești; sau ILIE BOCA (n. 1937), cu o viziune interpretată — poate unilateral — ca aparținînd unui expresionism energic, cu deformări ale căror grotesc evocă, așa cum s-a observat, viziunea lui Hofer, dar și cu un rafinament al culorii ce se opune oricărei plasări a picturii sale într-un curent artistic anume.

Aproape în răspăr cu lecția profesorului ei e pictura CAROLINEI IACOB (n. 1940) care a evoluat spre suprarealism și, în consecință, și-a format o paletă adecvată acestei viziuni. Viziunea GABRIELEI PĂTULEA-DRĂGUȚ (n. 1935) a pornit de la o artă de descendență folclorică;

atunci se accentua caracterul narativ al motivului pictural preluat din tradiția orală a literaturii folclorice. Mai târziu, structura compozițională a devenit mai rafinată, suprafața tabloului evocând amplele tapiserii ale Renașterii, cromatica evoluind spre tonalități mai stinse, dar ansamblul păstrând același amestec de grație și de somptuos. Dintre foștii studenți ai lui Ciucurencu, VASILE CELMARE (n. 1931) e unul dintre cei care s-au aflat cel mai departe de influența maestrului. Și aceasta nu numai datorită faptului că un alt profesor al său, Ion Marșic, a reprezentat o direcție diferită, aceea a unui figurativ riguros, cu un respect inflexibil față de exigențele meșteșugului. Ci, pentru că, temperamental, el e un clasic. Începuturile lui au stat sub semnul unei sintaxe cézanniene. S-a dedicat apoi graficii, afirmându-se ca unul dintre cei mai buni desenatori din generația lui, autor al unor litografii cu o linie dinamică, precisă și expresivă. Pictura sa a evoluat de la o construcție lapidară, de un lirism sobru, spre o viziune influențată de preocupările lui de artă monumentală: perspectiva și trompe-l'œil-ul erau înlocuite cu o distribuție echilibrată a formelor pe suprafața colorată, în largi aplat-uri. Mai de curînd, s-a consacrat unor naturi moarte desenate cu exactitatea și grația olandezilor din veacul al XVII-lea.

În labilitatea stilistică a lui EUGEN CRĂCIUN (n. 1922) se recunosc doar la început urmările lecției lui Ciucurencu sau ale celei a lui Baba: evoluția lui cunoaște multe meandre și întoarceri, mereu imprevizibile, de la suprealism, la arta obiectuală, la dadaism, pentru a prezenta apoi, pe neașteptate, picturi lucrate în cea mai caracteristică viziune realistă. Iar ELENA UȚĂCHELARU (n. 1930) a înclinat mai curînd spre o cromatică delicată și discretă decît spre aceea desfășurată simfonic la Ciucurencu.

În schimb, s-au simțit atrași spre sintaxa lui Ciucurencu unii artiști tineri, care debutau în anii '50, dar nu îi fuseseră studenți. IACOB LAZĂR (n. 1931) a fost elevul unui alt profesor, Gheorghe Labin. Lazăr a rămas o vreme în sfera colorismului rafinat al lui Ciucurencu, dar ceva mai târziu, pe la mijlocul anilor '70, a abordat o arhitectură cromatică mai complexă a cărei trăsătură specifică e construcția suprafețelor vibrante de culoare într-un ansamblu unitar. Soția sa, RODICA LAZĂR (n. 1931), a asociat exemplul lui Ciucurencu aceluia al lui Cézanne, virtuțile desenului celor ale culorii, într-un sistem de forme articulat cu coerență, căreia îi comunică o calmă poezie.

Cazul elevilor lui Corneliu Baba e și mai complicat. Mulți reprezentanți importanți ai suprealismului din anii '60 proveneau din atelierul acestui maestru al unei impunătoare viziuni modelate de încrederea profundă în semnificațiile universului real. Cel care, la început, se apropia cel mai mult de exemplul maestrului era DAN HATMANU (n. 1926), pe atunci autor al unor compoziții bazate pe efecte de clarobscur. Dar, curînd după aceea, el s-a îndreptat spre unele soluții nu lipsite de accente expresioniste, urmărind punerea în lumină a sensurilor ce rezultă din analiza fizionomiei și a vieții sufletești a personajelor; ulterior, demersul său stilistic a fost definit de o înțelegere mai clară a legilor compoziției cromatice ale frescei medievale moldovenești. Peisajele lui deveneau proiecții ale unei meditații asupra condiției umane, așa cum se înfățișează ea în așezările din diversele locuri prin care trecea artistul. Între figurativul tradițional și siluetele sugerate de meandrele unui fir de sîrmă, Hatmanu a investigat numeroase și diverse (poate chiar prea diverse) modalități de expresie, fără să se oprească prea

mult asupra vreuneia. În ultima vreme, el dă impresia că s-a întors la sintaxa unui realism poetic, încărcată adesea cu un lirism nostalgic, alteori orientată spre un anume retorism al gestului.

Credincios interpretărilor cromatice și formale caracteristice maestrului Baba a rămas DIMITRIE GRIGORAȘ (n. 1934), care cultivă o imagistică limpede, pe măsura unui temperament cumpănit și a unor subiecte lipsite de excесе patetice. E, probabil, unul dintre cazurile cele mai ferice în care respectul față de exemplul maestrului a coincis cu structura sensibilității tînărului artist. Dintre ceilalți foști studenți ai lui Corneliu Baba, nu pot fi amintite personalități care să se fi afirmat în cuprinsul unor forme care să evoce direct înrîurirea stilistică a profesorului. Fără îndoială, tocmai acesta e semnul valorii pedagogice a disciplinei artistice din atelierul lui Baba: fiecare dintre studenți a fost ajutat să abordeze o viziune adecvată ideilor și posibilităților sale de expresie. Personalitatea artistică a fost definită încă din anii de școală, consolidarea ideilor stilistice realizîndu-se apoi relativ repede: cronicile expozițiilor au înregistrat la scurtă vreme după debut contribuția acestor tineri la lărgirea orizontului tematic și la înnoirea limbajului. Fenomenul s-a produs mai ales în anii '60 și la începutul anilor '70; atunci s-au împus unii elevi ai maestrului Baba care aveau să evolueze după aceea spre alte modalități. CONSTANTIN ALBANI (n. 1938), de exemplu, a pornit de la o imagistică sintetică, în cadrul figurativului, pentru a se orienta apoi spre o organizare geometrică a culorii. MIHAI CIZMARU (n. 1943) e un pictor dotat cu mari calități de creare a unei atmosfere stranie, care nu provine, însă, din modul de narare a subiectului, ci din alăturarea elementului real și a celui aparținînd universului imaginar. De

aceea, nu suprarealismul — despre care s-a vorbit uneori în legătură cu pictura lui — e cel care îl explică: mai curînd o artă metafizică, introspecția constituind sursa acestor imagini simbolice. De asemenea, viziunea stranie, o metafizică a imaginii care lunecă dintre limitele figurativului și se regăsește într-o abstracțiune mai curînd febrilă, îl caracterizează pe ION BĂNULESCU (n. 1935).

SORIN ILFOVEANU (n. 1946) e un alt reprezentant de seamă al aceleiași generații; desenul lapidar, compoziția aparent spontană, cromatica redusă drastic la cîteva tonuri esențiale, narațiunea de factură onirică fiind componentele unei viziuni ce așază pictura lui la intersecția suprarealismului cu realismul poetic. Narațiunea evocă deopotrivă sensurile mitologiei folclorice și ale fabulei medievale; un ritual al grotescului și al candorii se împlinește în această pictură savuroasă și visătoare.

O anume înclinație spre suprarealism s-a deslușit la început și în pictura lui VLADIMIR ZAMFIRESCU (n. 1936); dar, și în cazul lui, fantasticul era mai curînd un element al atmosferei decît al narațiunii propriu-zise. Zamfirescu ilustrează într-un mod personal o direcție pe care, dintre elevii maestrului Baba, a urmat-o și ȘTEFAN CÂLȚIA. Dacă adăugăm realismul doctrinar al lui ZAMFIR DUMITRESCU (n. 1946), de o precizie ce asigură rigoarea constructivă, de o ferveare și o exuberanță ce nu alungă întotdeauna pericolul virtuozității, poetica de obîrșie folclorică a lui DIMITRIE GAVRILEAN (n. 1942), ampla și incisiva reinterpretare a sintaxei de factură expresionistă și a unui conceptualism cu adînci implicații în tradiția noastră spirituală, la SORIN DUMITRESCU (n. 1946), vom obține o imagine a largului orizont cuprins în creația artiștilor formați în atelierul lui Corneliu Baba.

E foarte greu să se dea o definiție exactă a stilului vizionar al lui HENRY MAVRODIN (n. 1937). Simbolismul lui metafizic — așa cum l-au numit unii critici de artă — nu e exprimat prin alegorii sau simboluri; el se întemeiază pe un dialog cu o realitate neobișnuită care cuprinde în întregime anxietățile artistului. Picturile înfățișează un mister care supraviețuiește în imaginile plasate într-un spațiu abstract și într-un timp imobil. Polipticele sale reiau aceleași elemente, tratate din perspective diverse, proiectând aceleași obsesii, «aceeași voință a construcției și furie a demolării» (Ionel Jianu).

Un pictor care a reprezentat în cultura românească a primelor șase decenii din acest secol autoritatea tradiției figurative și, în același timp, a fost unul dintre cei mai de seamă profesori, modelator de conștiințe artistice, este Camil Ressu. Una dintre cele mai dinamice, impunătoare prezențe în arta și în viața socială a vremii, Ressu a fost cândva un comentator acid al realității politice; desenele lui, publicate în reviste de orientare democratică ale anilor 1907—1920, sînt citate ca opere antologice, ilustrînd o atitudine civică semnificativă a multor artiști români, aflați într-o polemică ireductibilă cu abuzurile.

Realismul viguros, compoziția monumentală, autenticitatea scenei evocate, sobrietatea culorii și a desenului dau picturii lui Ressu o forță de expresie ce definește clar o viziune generoasă, o legătură strînsă cu tradițiile artei românești din secolul trecut, împrăștiate mereu de simțul actualității pe care Camil Ressu l-a avut întotdeauna, într-un chip exemplar. Ca profesor, vreme de mai multe decenii, la Academia de Arte Frumoase din București, și el a promovat o didactică întemeiată pe principiile dezvoltării fiecărei personalități a tinerilor ar-

tiști, în deplin acord cu înclinațiile lor temperamentale.

De aceea, elevii săi sînt uniți nu prin afinități stilistice, ci printr-un respect comun față de virtuțile desenului și ale culorii, ca modalități semnificative de reprezentare a raporturilor artistului cu universul realului.

PAVEL CODIȚĂ (n. 1916) s-a preocupat deopotrivă de pictura de șevalet, de frescă și ceramică, de tapiserie și mozaic; rafinamentul coloristic e principala trăsătură caracteristică a artei sale, trăsătură care e adecvată fiecăreia din aceste tehnici în parte. În pictură, culoarea pare a inunda întregul spațiu, dar ea nu devine o prezență agresivă, nu violentează raporturile dintre forme, ci le supune rigorilor unei dialectici complexe care le pune în valoare semnificațiile. Reduse la esențial, păsări sau plante, chipuri de oameni sau fragmente de peisaj aspiră la un fel de unire cu materia aceasta misterioasă, magma colorată ce cuprinde întregul tablou sau tapiseria. Rezultatul e o transformare treptată a concretului în abstract, în ritm muzical. «Numele lui — scria cu deplină dreptate Dan Hăulică — e inseparabil legat de atitudinea anti-retorică din arta românească a acestor decenii». VIRGIL MIU (n. 1928) dizolvă forma în culoare, obținînd efecte de o calmă armonie în care ecourile îndepărtate ale postimpresionismului sînt încă prezente. DAN CRISTIAN-POPESCU (n. 1935), profesor de anatomie artistică, a evoluat treptat spre o simplificare a formei ce tinde să surprindă elementul caracteristic și să elimine accidentalul și anecdoticul. TANASIS FAPPAS (n. 1922) a păstrat în pictura sa amintirea stilizării formale și cromatice de obîrșie bizantină pe care o realizează cu o surprinzătoare delicatețe lirică. Iar ION MINOIU (n. 1931), deopotrivă pictor și ceramist, e un artist plin de fantezie pentru care subiectul devine

pretext al unor construcții decorative ce mărturisesc un simț precis al materialului folosit. Dacă adăugăm faptul că și EUGEN POPA sau ION GHEORGHIU, personalități cu un profil foarte clar conturat, cu temperamente diferite între ele, au fost elevii lui Ressu, putem să ne dăm seama cât de largă era paleta acestui grup constituit, de-a lungul anilor, în jurul unuia dintre cei mai de seamă artiști și pedagogi români.

Fără să se fi afirmat vreodată ca pictor pe măsura însușirilor ce se relevă oricui are posibilitatea să-i privească atent puținele lucrări aflate în colecții publice, ION MARȘIC (1903—1975) a fost, fără îndoială, unul dintre cei mai talentați profesori ai Institutului de Artă din București. O timiditate greu de explicat l-a împiedicat pe acest artist sensibil, cu o cultură solidă, să participe mai des la expoziții importante, iar expozițiile sale personale au marcat numai perioada sa de început. În schimb, priceperea sa de pedagog a dăruit artei românești din ultimele decenii câțiva pictori cu adevărat reprezentativi.

Unul dintre elevii săi ce și-a definit clar personalitatea e VASILE GRIGORE (n. 1935), colorist de vocație, a cărui pictură, desfășurată în tonalități simfonice, asociază consonanțele sonore, învecinate cu efectele foviste, cu muzicalitatea învățată de la fondatorul colorismului modern în pictura românească — Luchian. Interpretările sale cromatice investesc modelul real cu un sens metaforic ce îl păstrează la granița abstracționismului, valoarea tonală transmitând compoziției o semnificație autonomă de aceea a subiectului propriu-zis.

EUGEN TĂUTU (n. 1945) e un artist ce nu poate fi situat în interiorul unei anume direcții bine precizate a artei moderne. S-a spus despre el că are vocația arhitecturală a marilor spații (Octavian Barbosa); ceea ce e adevărat, cu obser-

vația că spațiul e, în viziunea lui Tăutu, un loc, adică dobândește întotdeauna un înțeles profund spiritualizat. El e un constructor în adevăratul înțeles al cuvântului: simbolurile și alegoriile (aparținând mitologiei clasice, dar proiectându-se într-o cosmogonie lirică proprie) se alcătuiesc din fragmente minuscule, ființe ciudate ce par a privi misterul la constituirea cărora sînt chemate să participe. Culoarea nu urmează mimetic modelul, fie el chiar și idealizat: ea devine un element ce se instituie ca subiect al meditației și nu ca factor definitoriu al obiectului. Astfel încît întregul e, de fapt, un labirint ce se constituie dintr-o puzderie de labirinturi care conduc la miezul însuși al metaforei.

Cu asemenea elevi, atît de diferiți între ei, cum sînt Celmare, Mărginean, Șetran sau Anghel, Vasile Grigore sau Tăutu, MIHAELA NICA (n. 1934) — fidelă unui figurativ cu un grațios decorativism — sau ILIE CIOARTĂ (n. 1942) — un expresionist cu relevante înclinații spre construcții formale, totuși, bine echilibrate —, Marșic și-a dovedit din plin talentul de profesor al unor artiști cu orientări diverse, dar cu un respect comun față de meșteșugul complicat al picturii.

Întrucîtva asemănător e destinul lui AUREL VLAD (1915—1985) și el rareori prezent, ca și Marșic, în expozițiile care permit caracterizarea unui artist. Cultivat, cu gust, el a fost o vreme profesorul lui Vasile Grigore și al lui Eugen Tăutu și e mai presus de orice îndoială că acești pictori autentici datorează ceva îndrumării de care au avut parte, în anii de școală, din partea maestrului lor.

Un pictor cu o viziune plastică foarte semnificativă pentru valoarea poetică pe care o poate dobîndi reinterpretarea funcțiilor tradiționale ale culturii a fost CATUL BOGDAN (1897—1978). Rareori pictura sugerează mai exact firea

unui artist ca în cazul acestui om de o admirabilă finețe sufletească, discret, cultivat, cu o mare căldură față de oameni și îndeosebi față de elevii săi. S-a format la Paris, la începutul anilor '20, și a receptat sensurile picturii lui Cézanne și a lui Bonnard pe care le-a asociat într-o sinteză personală a cărei trăsătură fundamentală e lirismul rafinat. O înțeleaptă cum-pănire, o plăcere — descinzînd, poate, din impresionism — de a surprinde mișcările luminii în spațiu și o aspirație nedeazămințită spre clasicism, ce se rostește în aspirația de a pune în valoare echilibrul proporțiilor, au dat picturii lui Catul Bogdan înțelesul unei sinteze pe care artistul a sprijinit-o constant printr-o participare cu egale drepturi a culorii și desenului la elaborarea imaginii.

Sensibilitatea coloristică a Gabrielei Pătulea și a Elenei Uță-Chelaru au avut, desigur, de câștigat de pe urma contactului cu viziunea lui Catul Bogdan, tot așa cum gramatica de esență supra-realistă a lui SEVER FRENȚIU, atît de diferită de aceea a maestrului, a păstrat — dincolo de atmosfera stranie, specifică tipului de naratiune — știința de a face să conlucreze linia și culoarea pentru realizarea unui efect unitar al compoziției. La SPIRU VERGULESCU (n. 1934), portretul și — mai ales — peisajul creează o senzație ciudată, de lume a unor forme ce se definesc *prin ele însele*, în ciuda exactității (sau, poate, tocmai de aceea) cu care sînt reproduse modelele reale. Ecrane largi, luminoase organizează imaginea în care albul și negrul participă la ordonarea spațiului cromatic.

CORIOLAN HORA (n. 1928) (care a studiat și cu unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai impresionismului românesc, Aurel Ciu-pe), realizează o sinteză între materialitatea aproape tactilă a pastei și surprinzătoarea senzație de expansivitate coloristică, parcă de des-

cendență kandinskiană, care îi caracterizează peisajele cu largi unduiri de planuri; FLORIN MITROI (n. 1938) e un poet subtil al formelor riguros stilizate, reduse la esență; culoarea e simplificată pînă la tonul fundamental, dar aceasta nu anulează efectul de amplă armonie muzicală pe care îl creează savantele alăturări contrapunctice și trecerile tonale. E, în pictura lui Mitroi, o asceză care înseamnă o dialectică severă a raporturilor cromatice. Meditația filosofică are o adîncă rezonanță lirică.

Pînă de curînd, ȘTEFAN CONSTANTINESCU (1898—1979) a fost cunoscut mai ales ca un maestru al vastelor picturi murale și ca un profesor de mare vocație la Institutul de Artă. O cuprinzătoare retrospectivă, în 1986, a relevat pe unul dintre cei mai subtili colorisți ai picturii de șevalet pe care i-a avut arta românească în această ultimă jumătate de secol. Rigooarea construcției, de descendență cézanniană, știința proporțiilor deprinsă din studierea artei Renașterii defineau o personalitate pentru care forma picturală era o modalitate de a exprima un univers de sensibilitate, un mod de gîndire, o înțelegere specifică a relațiilor dintre modelul real și reprezentarea lui în pictură.

Citarea numelor unor artiști atît de diferiți între ei, Tanasis Fappas, Rodica Lazăr, Ion Minoiu, studenți în atelierul lui Constantinescu, demonstrează știința maestrului de a descoperi trăsăturile esențiale ale personalității tinerilor pictori și de a-i orienta spre acele modalități care s-au dovedit a fi pe deplin adecvate exprimării propriului temperament.

PAUL MIRACOVICI (1906—1973) a fost un pictor monumentalist înzestrat cu un simț sigur al spațiului și al echilibrului formelor colorate. În pictura de șevalet, obținea efecte luminoase clare, mărturisind un temperament înclinat spre visare, în permanență cenzurat de aspirația de

construcție rațională a suprafeței. COSTIN IOANID (n. 1914) a lucrat, cu egală putere de caracterizare, în tehnici diverse — pictură, grafică, frescă, mozaic, ceramică, lucrări de lemn și de metal. Dar, fie din pricina autoexigenței, fie a timidității, a expus rar, lăsînd ca principala lui activitate să fie aceea didactică în care s-a ilustrat cu certă autoritate.

PETRE DUMITRESCU SENIOR (1907—1985) a evoluat de la o compoziție figurativă, respectată cu strictețe multă vreme, spre o imagine de tip abstract în care motivul real nu era anulat cu totul, dar devenea punct de pornire pentru complicate studii de cromatică.

Numele lui GHEORGHE POPESCU (1903—1975) a fost întotdeauna legat de dezvoltarea frescei monumentale din ultimele decenii. Reinterpretarea compoziției de tradiție bizantină a creat, în pictura unor biserici din București și Constanța, o sintaxă picturală specifică înăuntrul căreia tipul de stilizare înnoiește modelul istoric, fără să-l contrazică. El a fost și unul dintre inițiatorii unei tehnici care, mai ales din anii '60 încoace, avea să se impună în arta monumentală românească — mozaicul. În afara unor lucrări montate la cîteva clădiri din orașele românești, el este, împreună cu Ștefan Constantinescu, autorul unei asemenea opere, de largă respirație, la Palatul Unesco din Geneva.

În privința picturii de șevalet, a rămas la fel de discret ca atîția alți profesori ai Institutului care s-au consacrat cu precădere activității pedagogice. O viziune coborînd din tradiția xilografurii populare, a desenului ei ferm, și din aceea a ceramicii cu o cromatică intensă, de smalțuri, caracterizează deopotrivă compozițiile de mici proporții și pe acelea monumentale, acestea din urmă stabilind, totuși, importanța locului pe care îl ocupă Gheorghe Popescu în pictura modernă românească.

Nici despre o «școală Gheorghe Popescu» nu se poate vorbi, în sensul adoptării unei stilistici comune, ci doar în cel al adeziunii la principiile generale ale unei arte care pornește de la tradiție și o valorifică din perspectiva unei viziuni moderne. Dintre elevii săi, EFTIMIE MODÎLCĂ (n. 1936) este cel care a urmărit mai consecvent aplicarea celor învățate de la maestrul său în propriile lucrări de artă monumentală. În pictura de șevalet, evoluția lui a fost întrucîtva derutantă: de la peisajele și portretele de la început, realizate cu o evidentă minuție a construcției cromatice, de la armoniile de factură tradițională, el s-a orientat spre o formulă *op-art* și spre arta cinetică, pentru a reveni la figurativ și la notația lirică a emoției pe care o încerca în fața modelului real. ROMELIU COPILAȘI (n. 1935) s-a îndreptat și el spre o gramatică picturală tradițională, cu un colorit juvenil, reflex al unei trăiri dionisiace a întîlnirii cu modelul real. ION GRIGORE (n. 1940) s-a apropiat cel mai mult, dintre elevii lui Gheorghe Popescu, de exemplul tradiției folclorice pe care l-a urmat o vreme în direcția unei simplificări a compoziției în felul în care o face zugravul popular al icoanelor pe sticlă. Apoi, tema satului — care revine statornic în picturile sale — a fost tratată într-o interpretare a formelor întrucîtva diferită, cu toate că sursa stilistică a rămas tot pictura populară; dar peisajul e acum învăluit într-un fel de abur colorat care estompează contururile și creează o atmosferă de poveste.

Încă și mai diverse sînt direcțiile abordate de elevii lui GHEORGHE LABIN (n. 1907), autor al unor ample compoziții istorice, viu colorate, în care gestul grandilocvent și dialogul culorilor au o anume factură romantică. Prin atelierul său au trecut personalități cu o orientare foarte diferită de aceea a profesorului lor, cum sînt

Ion Nicodim, Iacob și Rodica Lazăr, Tanasis Fappas și Ion Grigore. CONSTANȚA CRIȘAN (n. 1925) a studiat și cu unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai impresionismului românesc, Jean Al. Steriadi, dar nu a preluat sugestiile niciunuia dintre profesorii săi: pictura și tapiseria ei au, e adevărat, un colorit jubilent, dar distribuirea zonelor cromatice urmează o schemă plastică mai ferm limitată, cu un joc agreabil al formelor. VIOREL GRIMALSCHI (n. 1947) s-a fixat destul de devreme la o pictură ce evocă o lume fantastică, după care a evoluat spre o reducere austeră la semn, pentru ca, mai târziu, să exploreze un teritoriu aflat la frontiera incertă a figurativului și a picturii abstracte.

Dintre marii profesori ai Institutului de Artă se mai cuvine menționat NICOLAE DĂRĂSCU (1884—1959). Una dintre cele mai proeminente personalități ale colorismului românesc, a cărui pictură sugera cu aceeași forță poetică materialitatea telurică și transparențele aerului. Elevii săi au abordat din unghiuri diferite problemele compoziționale, ajungând la concluzii ce stau sub semnul unor direcții stilistice variate. Există, poate, puncte comune între viziunea lui Vlad Florescu și aceea a lui Paul Gherasim, de exemplu; dar deosebiriile dintre ei sînt, evident, mai semnificative. GHEORGHE SPIRIDON (n. 1923), un alt elev al lui Dărăscu, pictor și artist decorator (tapiserie, ceramică, metal), e un artist care cunoaște bine mijloacele de realizare a unui efect plastic în care desenul — redus uneori la funcția de efigie — și culoarea — cordială și vibrantă — conlucrează armonios. GRIGORE SPIRESCU (n. 1922) realizează o pictură a cărei tendință fundamentală e organizarea constructivă a formei și culorii, urmărind să nu pună în primejdie poezia intrinsecă a modelului interpretat. GINA HAGIU (n. 1924) e un tempera-

ment mai dinamic: peisajele sale se desfășoară în planuri largi, notația coloristică exprimă o reflexivitate poetică a cărei caracteristică principală e aspirația la esențializarea formei. Portretele ei mărturisesc o apropiere afectuoasă de modelul cărui i se revelează, cu o înțelegere exactă a psihologiei, vibrațiile existenței lăuntrice.

Interpretări ale impresionismului

Încă și mai diverse sînt orizonturile stilistice ale studenților lui JEAN AL. STERIADI (1881—1956). Pictura maestrului se înscria în sfera unui impresionism în care contururile obiectelor nu erau dizolvate de lumină: dimpotrivă, lumina părea că se încheagă în forme clar conturate, desfășurate cu vervă într-un spațiu cu identitate precisă. Reperele acestei direcții sînt atît de evident depărtate între ele, încît e cu neputință să se stabilească elementele comune necesare definirii unei școli.

Steriadi e numai unul dintre reprezentanții proeminenți ai impresionismului românesc din prima jumătate a acestui secol. O artă care s-a întemeiat constant pe o stare poetică prin definiție solară, pentru care culoarea și lumina au reprezentat întotdeauna elementele fundamentale ale expresivității plastice nu avea cum să ignore înțeleșurile sintaxei impresioniste și să nu le reinterpretaze din unghiul de vedere al unei sensibilități specifice. În pictura românească, impresionismul nu e decît rareori reflexul unei aspirații de a surprinde efemerul, sclipirea de o clipă a luminii: el înseamnă, de cele mai multe ori, elogiul permanențelor ce își revelează sensurile în universul vizibil. Arhitecturile riguroase ale picturii lui LUCIAN GRIGORESCU 21

(1894—1965), de exemplu, ascunse sub strălucirile transparente ale culorii, confirmă încrederea funciară a artistului în adevărul lucrurilor văzute. Un impresionism a cărui cromatică se deplasează spre zona culorilor solare și creează o dialectică surprinzător de complexă a umbrei și a luminii, a rațiunii și a sensibilității; artistul avea o conștiință acută a materialității întregii lumi din care își culegea impresiile și, deopotrivă, a imponderabilului atmosferei ce înfășoară în lumină această lume. Adversar al anecdotei, Lucian Grigorescu înregistrează motivul pictural ca pe un punct de plecare care nu își pierde identitatea concretă în ipostaza estetică a existenței sale.

Afinități — nu întotdeauna foarte evidente — cu această concepție se regăsesc în pictura lui ION MUSCELEANU (n. 1903); un colorit delicat care unește totul într-o masă cromatică liniștită și plină de căldură. O poezie discretă care nu elimină, însă, accentele pline de vitalitate ce se deslușesc în petalele florilor, învăluite într-o atmosferă colorată, în detaliile de peisaj, privite cu inegalabilă tandrețe. Alta e concluzia pe care o desprinde AUREL CIUPE (1900—1988) din studierea lecției impresioniste. E adevărat că, și în pictura sa, atmosfera de calm e dominantă și definește o trăsătură esențială a temperamentului, că lirica lui e discretă și că natura i se înfățișează ca o expresie a echilibrului desăvârșit; dar anvelopa de aer e imaterială și permite modelului real să își deschidă spre privitor întreaga lui semnificație senzorială. O mare limpezime lasă să se deslușească fără efort structura constructivă a compoziției, culoarea sporind parcă această impresie de fermitate a ansamblului și secretelor articulației dintre părți. Pedagog de prestigiu, Ciupe a contribuit la formarea unor personalități artistice care marchează momente semnificative în evoluția

artei noastre contemporane: Sever Frențiu și Coriolan Hora se numără printre foștii săi studenți, dar — alături de ei — și ALEXANDRINA GHEȚIE-HILOHI (n. 1935), care, de la o viziune de factură postimpresionistă, s-a îndreptat spre cubism, aflându-și apoi adevărata vocație pe teritoriul artei abstracte, unde realizează o imagistică amplă, cu o savantă discontinuitate a ritmurilor și ale cărei metafore nu urmăresc încifrarea excesivă, ci crearea unei stări poetice apte să se comunice privitorului.

Și impresionismul lui HRANDT AVAKIAN (n. 1900) provine dintr-o decantare romantică a culorii, mărturisind o bucurie sinceră a descoperirii motivului poetic în înfățișările realului pe care le comentează într-o cromatică rafinată, provenind din arta miniaturilor și a țesăturilor orientale. Un alt impresionist din generația lui Lucian Grigorescu, Ciupe și Muscelanu a fost ION SIMA (1898—1985); și în pictura lui sînt vizibile semnele unui lirism delicat, pentru care culoarea înseamnă materialul expresiv al reprezentării unei stări de spirit, a emoțiilor simple și sincere. Ea dă strălucire motivelor celor mai modeste, transformînd motivul pictural într-un prilej de calmă meditație poetică.

Un caz puțin obișnuit e cel al lui SORIN IONESCU (n. 1913); definit de critici ca un sentimental și romantic, el e pasionat de peisaj, dar se teme că nu se poate regăsi în alcătuirile întâmplătoare ale naturii și, de aceea, proiectează un peisaj ideal, cu o vibrație coloristică de intensitate impresionistă, lipsit însă de implicațiile efemerului, ale luminii schimbătoare, prezente statornic în programul curentului. Fidel esteticii impresioniste, VALENTIN HOEFLICH (n. 1910) e un colorist delicat și sensibil la care linia se justifică numai în măsura în care definește obiectul reprezentat. O pictură aeriană, care mărturisește structura lirică

a autorului. LUCIA PISO (1914—1972) a fost o portretistă de reală sensibilitate, interesată deopotrivă de identitatea motivului și de efectul liniștit al tonalităților cromatice. Aflat, într-un fel, către limitele teritoriului impresionist, GHEORGHE IONESCU (1912—1990) cuprinde în pictura sa deopotrivă sensurile definitorii ale curentului și pe cele care îl contrazic. Culoarea e elementul principal al construcției plastice, dar ea intră cu forma într-o relație clar exprimată, fără echivoc, de echilibru reciproc. Calmul atotcuprinzător, pacea lăuntrică sînt cele care domolesc orice eventuale excese, contribuind la construcția unei imagini ale cărei înțelesuri se comunică imediat.

MATILDA ULMU (n. 1917) cultivă o pictură subordonată aceluiași principii ale armoniei între formă și culoare, vădind o clară disponibilitate lirică ce se deslușește mai ales în peisaje și în portrete. De la o gramatică de esență fovistă a plecat IOAN MIREA (n. 1912), ale cărui peisaje — mai ales scînteietoare țărmuri de mare — despărteau tranșant zonele de culoare pură. Apoi a abordat sculptura în lemn, cu un caracter pronunțat abstract, și, apoi, a evoluat spre o abstracțiune picturală, prin excelență lirică; s-a spus că factorul comun al întregii sale activități e prezența unui sentiment religios al artei care îi conferă o dimensiune spirituală.

Într-o interpretare postimpresionistă de clară muzicalitate, ION MĂTĂSĂREANU (n. 1920), sau vizînd o gramatică de factură fovistă, AUREL IOAN BOANCHIȘ (n. 1943), se integrează în aceeași tradiție ce are la bază analiza impresionistă a culorii. Se poate observa că soluțiile de origine fovistă au fost rare pe întregul parcurs al evoluției picturii moderne românești. În deceniile din urmă, unul dintre exemplele semnificative e cel al lui DEM IORDACHE (1905—1989) care, cu toată exaltarea dramatică a culorii, își păs-

trează o tonalitate solară, o bucurie neascunsă a lucrurilor simple. În vreme ce la TEODOR RĂDUCAN (n. 1938), efectele foviste ale cromaticii conduc mai curînd spre un decorativism sprintar. LUCIA IOAN (n. 1934) a ajuns la un moment dat la o expresie apropiată de fovism, după o perioadă în care exploatase aproape în exclusivitate expresivitatea albului.

Un fenomen care întregește înțelesurile acestei disponibilități lirice a unei părți importante a artei românești contemporane și explicitează funcția fundamentală a culorii în construcția plastică a multor opere din această perioadă e persistența acuarelei. Artiștii care o cultivă sînt uniți, firește, prin trăsături comune de temperament, printr-o predispoziție la interpretarea motivului real (cu precădere a celui peisagistic) ca sursă a emoției poetice. La Iași, vechi centru al culturii tradiționale românești, oraș unde, la mijlocul secolului trecut, s-a întemeiat cea dintîi școală de artă din România, s-a creat chiar o grupare de acuareliști care, de-a lungul anilor, a contribuit într-o măsură însemnată la prestigiul acestei tehnici, expresie a spontaneității notației și a delicateții sentimentului. Leșenii MIHAI CĂMĂRUȚ (1904—1989), ION PETROVICI (n. 1914), ADRIAN PODOLEANU (n. 1928) s-au afirmat în cuprinsul unei stilistici care cultivă puritatea și calmul imaginii, vibrația discretă a sentimentului. Acestea sînt, în general, și trăsăturile caracteristice altor acuareliști care activează în alte centre culturale ale țării — CLARA CANTEMIR (n. 1905), NICOLAE POLIDOR (n. 1899), CONSTANTIN GĂVENEA (n. 1911), DINU VASIU (n. 1914), IULIA HĂLĂUCESCU (n. 1924), MARIA CONSTANTIN (n. 1926). O ipostază întrucîtva diferită e aceea reprezentată de ROMAN MOTTI (n. 1921), autor și al unor desene în tuș, cărbune, al unor monotipuri și lucrări

în tehnici mixte, vădind marea lui disponibilitate tehnică; comentarii pline de vervă ale unor motive de origine populară pun o amprentă personală pe această operă de neobosită virtuozitate. Pe când ION MURARIU (n. 1922) își revelează surprinzătoarea energie a definirii formelor care îi așază acuarelele (și, deopotrivă, picturile) în apropierea unei zone aparținând expresionismului de factură müncheneză; eventualele afinități cu suprarealismul — menționate de critică — ar putea fi nu de ordinul sintaxei specifice, ci de acela al atmosferei stranii ce o degajă uneori arta lui.

Se cuvine să-i numim pe doi dintre maeștrii care nu au cedat intervențiilor unei critici rigide și exclusiviste ce impunea, într-o anumite perioadă, o tematică narativă în sensul mărunț, anecdotic al cuvîntului și o tratare emfatică, grandilocventă: IOSIF R. (1894—1975), colorist fin, evocînd cu liniște melancolică peisaje citadine încărcate de poezia discretă a trecutului, și VIOREL HUȘI (1911—1972), personaj boem, pitoresc, rafinat al desenului și al cromaticii.

Modernitatea viziunii folclorice

Semnificațiile raporturilor cu tradiția au reprezentat una dintre problemele esențiale ale culturii românești moderne. Din romantism pînă în primele decenii ale secolului al XX-lea, dominante au fost concepțiile care stăruiau asupra importanței preluării unui subiect — nu o dată tratat cu un pronunțat gust al pitorescului — din viața satului sau, ceva mai tîrziu, asupra valorii morfologiilor folclorice. O semnificativă sinteză s-a produs atunci: într-o viziune modernă, deschisă spre mișcările de idei ale artei universale, erau interpretate faptele unei

existențe, ale unei culturi etnografice întru totul specifice.

În arta contemporană românească, acest proces a devenit mult mai complex. Continuă, desigur, să se manifeste tradiționalele tendințe de a regăsi în viața și în cultura satului temeiurile unei sensibilități specifice. Sînt, de asemenea, prezente în expozițiile deschise în acești ultimi ani lucrări inspirate de peisajul rural, uneori vădind nostalgia patriarhalelor priveliști ale satului de odinioară. Ele sînt despovărate de elemente pitorești, dar, în același timp, cenzura era foarte atentă ca nu cumva în narațiunea, în descrierile sau simbolistica lor să se strecoare aluzii la tragedia satului contemporan românesc. Unul dintre cei care au relevat înțelesurile poetice ale vieții satului e VIOREL MĂRGINEAN (n. 1933). S-a spus că pictura lui descinde din arta populară; caracterizare adevărată nu numai în sensul unei preluări rafinate a sugestiilor morfologice și cromatice ale cusăturii folclorice, ci — mai ales — în acela al unei consubstanțialități spirituale.

Priveliștea e cuprinsă de cele mai multe ori într-o perspectivă aeriană, copacii brodînd parcă delicate dantele pe dealurile care cuprind întregul orizont. Deasupra, păsări ciudate, amintindu-le pe cele din vechile scoarțe populare, săgetează aerul. Aparent, o frazare simplă a unei teme picturale ce se reia, muzical, în tablourile lui Mărginean; în realitate, o permanentă restructurare a proiecțiilor unei stări de spirit, a consemnărilor unei emoții ce se asociază firesc cu luciditatea meditației asupra sensurilor lăuntrice ale acestei lumi în care pictorul își regăsește nu doar amintirile copilăriei, ci înseși certitudinile etice ale anilor maturi.

Și peisajele lui CONSTANTIN DIPȘE (n. 1919) mărturisesc o adîncă afinitate sufletească a

pictorului cu cromatica și cu ritmurile compoziționale ale artei populare. O imagine de o atotcuprinzătoare liniște, dând impresia unei notații spontane — în realitate, elaborată pe temeiul unei scheme mentale îndelung cizelate, cu planuri desfășurate larg pînă în marginea orizontului, cu dominante calde de culoare răspîndite armonios pe suprafața lucrării.

La GEORGETA NĂPĂRUȘ (n. 1930), recursul la arta folclorică produce o sinteză ce cuprinde și cristalizări ale unor sugestii preluate din miniaturile și din broderia medievală, reinterpretate apoi într-o sintaxă complexă. Zonele de culoare se alătură în construcții melodice energice, ca în niște surprinzătoare colaje ale unor fragmente de țesături strălucitoare. Narațiunea aduce laolaltă fantasticul și aparenta anecdotică, de fapt inteligente consemnări ale unor detalii ce se organizează într-un ansamblu riguros articulat, construit cu o strictă cenzură a efuziunii unui colorist rafinat. Încercările de a defini această pictură în funcție de curentele artei moderne eșuează, pentru că artista, fără a ignora cîtuși de puțin mișcarea contemporană de idei, și-a creat un stil propriu, concentrat, dens, în care amănuntele narrative devin elemente constitutive ale simbolului și metaforei.

Acesta e, de altfel, o trăsătură fundamentală a acelei direcții a artei românești a cărei sursă de inspirație e civilizația rurală, deopotrivă cea a epocilor străvechi și a vremii contemporane. S-a abuzat, mai ales în limbajul criticii din ultimii cîțiva ani, de termenul *metaforă*, fără a i se fi stabilit o accepție specifică pentru domeniul artelor vizuale. S-a procedat mai ales prin transferul sensului din poezie, ceea ce a sporit pericolul interpretărilor literaturizante. În același timp, însă, se cuvine să se observe că, refuzînd simpla descripție, operînd simplificări ale formelor sau ale semnelor pe care le înglo-

bează o operă de pictură, artistul realizează o translație a semnificațiilor ce se opune unei lecturi directe a subiectului. Așa cum se știe prea bine, substituiri de acest fel se produceau încă din arta antică; dar alegoriile erau înseriate și accepțiile lor invariabile — cel puțin într-o anumite perioadă a istoriei culturale din acea epocă: Niké, Hades, Poseidon, Eol întrupau întotdeauna același tip de valoare etică sau reprezentau personificarea aceleiași forțe a naturii.

Alegoria nu a dispărut, firește, din arta contemporană, nici din pictura românească nu lipsesc interpretările alegorice. Semnificativ, însuși repertoriul imagistic al unor pictori a căror operă se plasează aproape de gramaticile supra-realiste includ, nu o dată, trimiteri la asemenea interpretări de esență clasicistă. E, însă, la fel de adevărat că nu întotdeauna alegoriile de acest fel au fost ferite de pericolul grandilocvenței mai ales atunci cînd se aplicau la domeniul ideilor politice. De dimensiuni monumentale, ele se înscriu într-o serie fatalmente limitată, iar descifrarea sensului lor e înlesnită de faptul că îndeplinesc funcții precis definite, consacrate de multă vreme. Valoarea unei metafore e dată de raporturile noi, neașteptate, cu realul, de aria polisemiei pe care o creează ea.

În ultimele decenii, sistemul metaforic integrat în arta de inspirație folclorică este, el însuși, creat după modelul conținut de formele artei populare. Evident, aceasta nu înseamnă că morfologia sau trama narativă nu ar mai oferi un cîmp larg de inspirație pentru artiștii moderni. Dar, și datorită cercetărilor sistematice întreprinse de etnografi și antropologi, s-a ajuns la fireasca identificare a culturii folclorice cu formele culturii arhaice. Substanța filosofică, cristalizată în metaforă și în simbol, e elementul modelator al imaginii în acest tip de creație

artistică. Mărturisit sau nu, artiștii preiau modelul unor fondatori de tradiție: Constantin Brâncuși sau Ion Țuculescu.

La Brâncuși, misterul primordial al transformării formei în idee se săvârșea adesea — cum se știe — sub semnul tutețelor al unor fapte care descindeau din străvechile mituri folclorice. De la *Cumințenia pământului* și numeroasele ipostaze ale *Măiestrei*, pînă la cutezătorul *Cocoș*, raționalizarea formelor e consubstanțială cu recursul constant la folclorul și la cultura arhaică românească. «Săpînd fără încetare în căutarea unor fîntîni lăuntrice, am aflat izvorul tinereții fără de bătrînețe și viață fără de moarte». Aceste cuvinte au fost rostite de artistul ce se întorcea mereu la arta tradițională a țării lui, atingîndu-i straturile primordiale unde ea comunică tainic cu alte vechi culturi ale lumii.

Pictura lui ION ȚUCULESCU (1910—1962) reinterpreta motivul ornamental al artei folclorice, descoperindu-i îndepărtatele obîrșii simbolice. Lumea creată în tablourile sale se află la hotarul fantasticului și al realului; o lume în care legenda se naște sub ochii privitorului, în care elementele naturii — arborii, florile, cerul — devin ființe vii, purtînd în ele misterul.

Artiștii generației care s-au afirmat în anii '70 s-au îndreptat nu o dată spre aceste înțelegeri fundamentale ale tradiției folclorice. Ei au parcurs un drum care i-a dus pînă spre originile gîndirii mitice și le-a deschis un larg orizont spre sensurile ontice și etice ale tradiției. La pictorul MARIN GHERASIM (n. 1937) sau la sculptorul HOREA FLĂMÎND (n. 1941), de pildă, un semn esențial al civilizației e *Vatra*; simbol al începuturilor, al permanenței, al existenței unui întreg popor strîns în jurul flăcării aprinse cu mai multe milenii în urmă. Sorin Dumitrescu creează un ambient complex ale

cărui elemente centrale, piatra și lemnul, evocă străvechea cultură materială românească. Semnificativ e că acești trei artiști cu temperamente foarte diferite au ajuns aici după ce au traversat experiențe deloc asemănătoare între ele. Gherasim a pornit de la o viziune ce părea că îi caracterizează propensiunea pentru formele tradiționale; a trecut apoi printr-o zonă ce a fost definită de unii comentatori ca fiind asimilabilă suprarealismului și artei abstracte. S-a mai spus despre el că ar fi un romantic ce deslușește cu luciditate contradicțiile și sciziunile civilizației tehnologice. E adevărat că el a fost atras cu consecvență de simbolurile civilizației arhaice ciclul *Porților* și cel al *Tronurilor*, realizate în anii '70, sugerînd simplitatea, păstrată și în formele somptuoase ale culturii bisericești; dar *poarta* e semnul clar al deschiderii spre un alt univers, spre un alt timp, iar *tronul* are, în interpretarea lui Gherasim, ceva din măreția aspră a civilizației noastre medievale. Ceea ce a părut a fi un romantism refractar la modernitatea lumii contemporane se contura ca o virtualitate filosofică, un răspuns la meditația asupra rădăcinilor, a timpului ce se materializează nu în forme efemere, ci în mărturii ale permanențelor, în întrupări succesive ale evoluției civilizației umane. Cîndva, Marin Gherasim picta vase, ale căror contururi asociau arhaicul cu arta țărănească prezentă; aceasta e, de fapt, sinteza care a modelat ideile artistului și ignorarea ei lasă fără înțeles evoluția unei viziuni specifice.

Drumul lui Horea Flămînd e încă și mai greu de cuprins într-o definiție care să-i lumineze toate etapele. Nu împlinise 30 de ani cînd se afirmase ca un sculptor cu incontestabile însușiri de portretist: el făcea dovada unui simț al volumului și al efectelor de lumină care prevestea, pare-se, orientarea spre o sinteză de

factură romantică. Dar concomitent cu această direcție stilistică, el a extras din motivele folclorului, ale obiectelor din gospodăriile țărănești sensurile estetice pe care — așa cum observa Octavian Barbosa — «le plasa mereu în alte contexte expresive, astfel încât compozițiile rezultate aduceau privitorul în fața unor situații stilistice diferite, dacă nu chiar inedite față de sursa primară».

În general, relațiile sculpturii românești cu arta populară nu sînt deloc simple. În anii anteriori celui de-al doilea război mondial, ele s-au redus, de cele mai multe ori, la tematică: reprezentanți ai diverselor direcții stilistice au creat un repertoriu de portrete țărănești de mare expresivitate, a căror valoare afectivă era sporită de faptul că adesea artiștii veneau din lumea satului. Lecția lui Brâncuși, deslușirea sensurilor profunde ale tradiției nu fuseseră încă însușite și, urmînd exemplul celui alt mare fondator de tradiție în sculptura modernă românească, DIMITRIE PACIUREA (1873—1932), pe care l-au asociat cu acelea ale lui Bourdelle, Maillol și, ceva mai rar, Despiau, artiștii acelei vremi s-au îndreptat cu precădere spre tehnica modelajului, mai prielnică exprimării unui conținut intens liric. Tradiția s-a prelungit și în arta perioadei postbelice și maeștrii cei mai de seamă de pe atunci — Ion Jalea, Cornel Medrea, Oscar Han, Romul Ladea, Gheorghe Anghel, Ion Irimescu — au consolidat temeiurile acestei tradiții.

O excepție vrednică de luare aminte e aceea pe care o reprezintă sculptura lui GHEZA VIDA (1913—1980). Coborînd dintr-o străveche și specifică civilizație țărănească, din ținuturile Maramureșului, Vida a creat un amplu comentariu al acestei lumi în care legendele sfău atît de firesc alături de evenimentele vieții zilnice, împlinite, și acestea, ca un ritual, venind din

îndepărtate obîrșii. Opera lui Vida e sculptată în lemn, confirmînd și în felul acesta legătura artistului cu tradițiile culturii țărănești în care lemnul a reprezentat întotdeauna materialul cel mai important.

Cioplirea directă, în planuri largi, dinamismul viziunii sculptorului i-au îngăduit să surprindă episoadele existenței cotidiene în plină mișcare, cu un firesc, cu un patos și o forță vitală care — spunea Vasile Florea — fac «ca lucrările lui să-și piardă parcă însușirile artificiale, de obiecte lucrate de mîna omului, și să semene cu obiectele din natură, să se confunde cu ele». Personaje preluate din miturile maramureșene, oameni ai satului, datinile, sărbătorile, jocurile și munca zilnică alcătuiesc un repertoriu tematic extrem de caracteristic. Înclinarea temperamentală spre expresionism, accentuată de orientarea predilectă a artei transilvane din primele decenii ale secolului nostru, nu a trecut neobservată de exegeți. Se cuvine să observăm, însă, că nu se detectează aici semnele unei simple influențe stilistice: asprimea, simplitatea vieții lipsite de echivocuri morale, forța și concentrarea lăuntrică, gravitatea cu care sînt îndeplinite actele cele mai simple ale existenței în această parte din țară au determinat, mai mult decît orice opțiune stilistică, expresia sculpturii lui Vida.

Un alt artist din aceeași generație, care a dat sculpturii ce realizează formele prin cioplire un sens larg, o rezonanță filosofică specifică, e ION VLASIU (n. 1908). Semnificativ, și Vlasiu vine tot din Transilvania, zonă în care arta lemnului a căpătat, de-a lungul secolelor, un accent propriu. Expresionismul se relevă într-un chip diferit și coexistă, în opera lui Vlasiu, cu o stilistică de factură romantică a modelajului amplu. Nu o dată, simbolistica se definește aici ca o formă învecinată cu un suprarealism ce se

desprinde din simplificările ornamentale ale cioplirii populare în lemn. Vlasiu își proclamă, însă, cu claritate, crezul profund raționalist și, în numele acestui crez, polemizează cu «stihiile» care au o semnificație metaforică limpede și descind din lumea amenințătoare a unor jivine venind, parcă, din bestiariile populare ale Evului Mediu și ale Renașterii.

O sinteză complexă a lecției brâncușiene și a sintaxei de factură folclorică — la care sînt adăugate înțelesuri noi — e cuprinsă în sculptura lui OVIDIU MAITEC (n. 1925). Lucrările lui au cîteodată ceva din măreția frustă a obiectelor simple din vechile culturi populare: poarta, stîlpul, cioplite cu o simplitate ce refuză artificialul și le reintegrează în ordinea primordială a lucrurilor. Dar, coborînd în adîncul lumii de simboluri ale culturii ancestrale, Maitec descoperă nebănuite raporturi între obiectul concret și proiecția lui metaforică. Cineva observa prezența obsedantă a unor teme centrale: zborul și poarta. Poarta însăși părăind a se desface asemenea unor vaste aripi.

Structurile lui Maitec adaugă o temă ce o întregeste semnificativ pe aceea a avîntului spre înălțime: *lumina*. Într-o civilizație ce s-a definit sub semnul suveran al soarelui, în care miracolul se săvîrșește într-o lume copleșită de prea multă lumină și nu în adîncul nopților străbătută de incantații vrăjitoarești, recurența acestei teme are un înțeles limpede. Mai cu seamă că artistul o asociază cu formele care evocă instrumentele tehnologiilor moderne, aripile largi de radar, de pildă. O punte leagă două epoci ale istoriei spiritului uman și semnul lor comun e rațiunea. Miracolul celebrat de arta lui Maitec e cel al puterii ideii creatoare.

S-ar părea, la prima vedere, că viziunea lui GHEORGHE ILIESCU-CĂLINEȘTI (n. 1932) provine direct din arta folclorică. O concluzie pe

care o încurajează și felul clar în care sînt sugerate obiectele din gospodăria tradițională țărănească, transformate, în sculptura lui ILIESCU-CĂLINEȘTI, în adevărate monumente închinat muncii anonime a plugarilor și civilizației ancestrale, marii ei vitalități. În realitate, artistul caută semnificațiile spirituale ale acestor forme: el nu creează obiecte de tipul celor propuse de arta pop. În primul rînd, pentru că, la el, nu are loc vreo polemică de un anume fel cu o civilizație modernă care aglomerează, fetișizîndu-le, obiecte în existența umană. Dimpotrivă, el deslușește — așa cum s-a spus — o perspectivă magică ce dă sens străvechii culturi rurale. Tendință, neîndoielnic, semnalată adesea în arta secolului al XX-lea ce se îndreaptă spre sursele arhaice, ca spre modele structurale și spirituale ale modernului.

Arta românească de astăzi aparține unei categorii specifice: ea nu a fost obligată să caute aceste modele în afara propriei tradiții, în îndepărtate zone în care se păstrează viguroasa conștiință a creației primitive, ci le regăsește firesc în propriile tradiții ale civilizației satului. Modernitatea obiectului provine, astfel, în situarea lui nu într-o relație de opoziție, ci de continuitate cu lumea civilizației ancestrale.

Același demers stilistic caracterizează și sculptura GEORGETEI CARAGIU (n. 1929), artistă înzestrată cu un simț sigur al echilibrului și ale cărei lucrări — cu precădere figurative — demonstrează că relațiile cu vechea artă țărănească sînt mai complexe decît încearcă să sugereze orice teorie cu caracter programatic. Sever simplificate, ele elimină anecdoticul și pitorescul, și sînt construite armonios, dar conțin, deopotrivă, inflexiuni poetice de factură expresionistă. Mitologia folclorică nu e evocată în reconstituiri narative, ci în simboluri care configurează înseși temeiurile elanului popular.

Și deși, din punctul de vedere al sintaxei sculpturale, VASILE GORDUZ (n. 1933) nu preia influențele folclorului, universul fantastic în care se mișcă personajele sale sugerează unele raporturi empatice cu acela al mitologiilor primordiale. Un bestiariu care, într-o anume perspectivă a ideilor, se află în preajma misterioasei *Cumințenii a pământului* a lui Brâncuși. Dar artistul privește aceste fapte ce par a întrupa energiile teluricului, cu un fel de surâs ironic care le transformă în alcătuiri ciudate, amestecând amenințătorul, grotescul și jovialul. Gorduz s-a impus în arta contemporană mai ales ca excelent portretist; dar cealaltă latură, a înfățișărilor grave și hazlii, a fanteziei creatoare de zoologii ce aparțin unei lumi ascunse adânc, în amintirea despre vremurile apariției pe pământ a primilor oameni, vremuri ce alcătuiesc substanța miraculoasă a atîtor basme românești, e la fel de semnificativă pentru viziunea lui.

BATA MARIANOV (n. 1943) a fost remarcat, încă de la prima lui expoziție, în 1969, de Petru Comarnescu; simțul armoniilor și al proporțiilor părea, încă de pe atunci, a fi caracteristica dominantă ale artei sale. Într-o recentă fișă critică, Ana Maria Covrig nota, la două decenii de la debutul lui Marianov, exigența interioară și cunoașterea profundă a acelor materiale care fac parte integrantă din viața țăranului român. Pericolul adoptării unui etnografism ilustrativ care, în urmă cu aproape două decenii, amenința această direcție a artei românești ce redescoperea valorile folclorului, a fost treptat eliminat. Poate că, totuși, se mai ivesc încă interpretări ce se opresc la nivelul morfologiilor, al ornamentului, al narațiunii pitorești. Și nu încapă îndoială că se pot menționa împrejurări în care adeziunea la o stilistică afină celei a artei populare se produce cu o anume emfază lip-

sită de vibrația autenticității. Dar caracteristica esențială a întregii mișcări orientate spre reevaluarea semnificațiilor artei populare e dată de preocuparea de a pune în lumină fundamentele filosofice, înțelesurile etice, raporturile logice dintre forma primordială și aceea creată de civilizația modernă.

E ceea ce se regăsește și în sculpturile unor artiști ca ALEXANDRU CĂLINESCU-ARGHIRA (n. 1935) sau RODICA STANCA PAMFIL (n. 1934), autori ai unor lucrări ce revelează nu numai sinteza arhaicului și a contemporanului (sinteză devenită, la drept vorbind, în ultima vreme, un loc comun pe care nu îl pot salva de pericolul rutinei decât noi unghiuri de interpretare stilistică); ci și aceea a structurilor primitive și a tratării riguroase, geometrizzate, de factură expresionistă. Chiar dacă aceste lucrări duc adesea cu gândul la alcătuiri specifice ale ingenioaselor mașinării din industria țărănească, ele păstrează o anume autonomie a formei, o simetrie ce le justifică întru totul ca pe niște obiecte sculpturale guvernate de legi proprii și nu ca pe copii fidele ale obiectului civilizației rurale.

E și cazul structurilor realizate de ALEXANDRU GHEORGHITĂ (n. 1931), caracterizate printr-un ascuțit simț al expresivității materialului, al plasticității unei alternări judicioase a suprafețelor rugoase și a celor îndelung polisate. Pentru Gheorghită, unitatea motivului tematic și a celui stilistic reprezintă deopotrivă principiul modelator și scopul ultim al operei. Expresia plastică se realizează aici printr-o adecvare simultană a subiectului și a modului de reprezentare, astfel încât impresia finală e aceea a unei geneze, mereu surprinzătoare, a structurilor raționale ce se alcătuiesc treptat din formele primordiale.

Chiar și unii artiști care au aderat consecvent la estetica artei figurative au fost atrași, într-un moment sau altul al evoluției lor, de capacitatea simplificării de natură folclorică de a integra datele realului într-un sistem metaforic caracteristic. S-ar putea spune despre VICTOR GAGA (n. 1930), despre CONSTANTIN FOAMETE (n. 1932) sau despre GRIGORE PATRICHI (n. 1937), de pildă, că au regăsit în rigoarea construcției de substanță folclorică libertatea de exprimare pe care temperamentul lor nu o afla întotdeauna în arta ce își propunea reprezentarea unor obiecte identificabile în universul real.

Lipsa unei opoziții între definirea realistă a lumii vizibile și interpretarea ei în metafore înzestrate cu semnificativă forță de evocare e demonstrată de asemenea aspecte ale coexistenței lor în opera aceluiași artist. Coexistență, de multe ori în înțelesul exact al cuvântului: deci nu ca etape ale evoluției stilistice, ci ca demersuri dateate cam în jurul aceluiași an, ceea ce demonstrează preocuparea artistului de a surprinde semnificațiile esențiale ale realității, de a o cerceta în perspective diverse ce se completează reciproc.

Universul artei folclorice e un teritoriu pe care se întâlnesc, de cele mai multe ori în ultimele decenii, încercările de a releva sensul interior, redus la semn simbolic, al lumii vizibile. Nu e vorba, evident, de o versatilitate stilistică a sculptorilor ce și-au proclamat cândva un crez estetic funciarmente realist; ci însuși orizontul larg al artei populare e cel care îngăduie unor artiști cu propensiuni temperamentale diverse să se regăsească în ipostaze ce ilustrează complexitatea înfățișărilor naturii și a atitudinii față de ele a artiștilor.

NAPOLEON TIRON (n. 1935), PETRU JECZA (n. 1939), FLORIN CODRE (n. 1943) sînt, tem-

peramental și stilistic vorbind, personalități care seamănă foarte puțin între ele. Despre cel dintîi s-a spus, nu fără dreptate, că optează « pentru arta de tip ambiental ca o entitate plastică de sine stătătoare, fără nici o aluzie la elementele reprezentationale ale realului » (Vasile Florea) și că a ajuns « la o concepție și o viziune proprii în direcția unui constructivism geometric » (Octavian Barbosa). Important e că această definire a concepției și a viziunii s-a produs adesea printr-o simplificare abruptă a volumului, ce sugerează afinitatea spirituală cu cioplitorii în lemn din îndepărtate vremuri ale artei, care voiau să-și integreze lucrarea în spațiu fără să-i tulbure armonia. O recentă expoziție a semnalat o nouă direcție a lui Tiron: mari sculpturi cu lăuntru gol, staturi de cîțiva metri, permeabile pentru privire, care nu țin, între nodurile lor, decît aer. « Rețeaua aceasta prolifică stă în picioare fără greș; ființează îndărătnic, crește robust, din elemente în întregime inventate, dar cu desăvîrșire coerente » (Dan Hăulică).

Jecza păstrează unele puncte de contact cu realul, dar acestea sînt aproape exclusiv de natură simbolică; e tocmai ce se petrece și în formele sculpturii primitive care nu sînt nicio dată pur funcționale, ci aspiră la reprezentarea, fie chiar și numai aluzivă, a unui obiect anume din lumea familiară deopotrivă celui care a creat forma și celui care o privește. Arta lui Codre e mai complexă, pentru că atît formulările metaforice, cît și cele strict figurative sînt create cu un aplomb, cu o siguranță și o energie a înscrierii volumelor în spațiu, încît raporturile dintre cele două tipuri de realizare a formei sînt mai curînd reflexe ale unui temperament decît ale unei voințe de reducere expresivă a formei, pe temeiul unor principii stilistice.

Stilizarea formei de piatră și polisarea suprafeței ei pînă ce asprimea grenului lasă locul

unei netezimi ce pare a fi efectul trecerii apelor și a vînturilor, la GHEORGHE COMAN (n. 1925), reducția formel de metal la semn aproape grafic, în care volumul aspiră să se contopească cu aerul, la WILHELM DEMETER (n. 1936), cioplirea în planuri largi a lemnului care sugerează forme ale străvechii civilizații românești, toate acestea relevă ipostaze ale raporturilor cu arhaicul. Chiar și în unele sculpturi figurative — la CRISTIAN BREAZU (n. 1943), de exemplu — portretul are o puritate lipsită de orice sentimentalism, care transmite o calmă vibrație poetică. Nici la DAN COVĂTARU (n. 1944), rigoarea de sorginte constructivistă nu atenuează lirismul.

Poezia materiei dobîndește ample rezonanțe și la MIHAI BUCULEI (n. 1940), ale cărui sculpturi în piatră demonstrează o capacitate reală de a da masei sculpturale o semnificație metaforică, fără a respinge cu totul aluzia figurativă.

De la dezinvoltura, plină de franchețe, a lui DUMITRU PASIMA (n. 1935), valorificînd sugestii ale tipologiei din vechile xilografii românești, la umorul discret cu care ȘERBAN CREȚOIU (n. 1941) narează episoade ale mitologiei folclorice sau de la concentrarea ideii în formă simbolică de largă semnificație metaforică, așa cum o practica MIHAI MIHAI (1942—1975), stins tocmai cînd marile promisiuni ce fuseseră deslușite în arta lui începuseră a se împlini, pînă la masivitatea volumului, organizat de FLORICA IOAN (n. 1923) în sensul unei raționalizări a maselor sculptate și al esențializării lor, se desenează granițele unui teritoriu unde întoarcerea spre formele epocii neolitice aspiră să-și redobîndească înțelesurile primordiale.

Stilul lui GRIGORE MINEA (n. 1940) se înscrie între coordonate cu totul diferite. Raportarea acestor forme la tensiunea expresionismului este, evident, greu de argumentat: Minea nu urmă-

rește să creeze impresia unor crispări paroxiste, iar abaterile de la normele clasiciste se produc în morfologie, nu în ansamblul compozițional care păstrează o distincție, o nobilă aspirație la echilibru ce mărturisește simțul armoniei, caracteristic acestui excelent cunoscător al virtuților expresive specifice fiecărui material în parte.

Criticii au fost derutați, la un moment dat, de forma sculpturii cultivate de SILVIA RADU (n. 1935), pe care au fost tentați s-o apropie tot de expresionism. Aceasta, pentru că artista cultiva o simplificare a portretului care îndepărta detaliile individuale, creînd o imagine generică, concentrînd gestul și fizionomia într-un fel de semn cu caracter emblematic. Cînd în această sculptură s-a adăugat și culoarea, demersul Silviei Radu a devenit limpede: el se întemeiază pe o reinterpretare — poetic amestec de umor, de tragism și de lirism — a artei arhaice a Greciei. Modelajul are o energie și o sensibilitate care dau artei Silviei Radu o grație și o forță foarte caracteristice. La sensurile preclasice ale sculpturii a ajuns, pe alte căi și cu alte concluzii, și MARIA COCEA (n. 1935). Ea a pornit de la exemplul goticului timpuriu, cu volume care nu au orgoliul de a domina spațiul, ci «se insinuează discret cu o grație interioară» (O.Barbosa) și tălmăcesc în forme specifice eleganța lipsită de ostentație a imaginilor din manuscrisele medievale. Modificarea viziunii sale a fost derutantă: rafinamentul cioplierii care dădea efecte catifelate a lăsat locul unui grotesc deliberat, piatra însăși fiind înlocuită cu materiale perisabile ce transmit metaforei ceva din atitudinea artiștilor din unele civilizații primitive, pentru care bucuria creației se traduce prin a face și nu prin a dura.

Mai rar prezentă în sculptura românească de astăzi, influența goticului nu e, totuși, defel

neglijabilă. Fie că ea se revelează în sensurile simbolice ale «ferestrelor» severe și cordiale în același timp, cioplite de Buculei în proporții ce le respectă pe cele ale arhitecturii medievale românești, fie că vrea — ca la MIHAI MEIU (1938—1989) — să se acorde cu subiectul istoric, ea are darul să stabilească încă o legătură a artei de astăzi cu tradițiile stilistice vechi.

Din acest punct de vedere, hieratismul lui MIRCEA ȘTEFĂNESCU (n. 1929) constituie un punct de referință dintre cele mai semnificative, pentru că el introduce exemplul artei medievale în opere în care materialitatea, robustețea se întâlnesc cu o mare finețe a tratării volumelor. Umorul lui EUGEN GOCAN (n. 1938) păstrează ceva din bonomia picturilor populare din Evul Mediu, în vreme ce ANDRÁS KOS (n. 1914) interpretează stilistica medievală în genul neogoticului german și austriac de la începutul acestui secol. Mai complexă e sintaxa sculpturii lui IOAN I. DEAC-BISTRITA (n. 1940); ale cărui lucrări au ceva din maiestatea aspră a pietrelor cioplite de meșterii țărani și așezate, în Evul Mediu, la răscruci. O operă mai greu de interpretat între limitele unei stilistici bine delimitate e aceea a lui NECULAI PĂDURARU (n. 1944), a cărui fantezie creează făpturi ce descind deopotrivă din bestiariile medievale și din proiecțiile suprarealiste, și acestea, însă, de sorginte boschiană.

Folosirea expresivă a materialului — îndeosebi a pietrei — constituie preocuparea unui grup de sculptori aparținând unor generații diferite și care aderă la programe stilistice variate. VLADIMIR PREDESCU (n. 1928) a evoluat de la o viziune strict figurativă spre una în care formele sînt simplificate, evocîndu-le pe cele ale sculpturilor arhaice. Și JANA GERTLER (n. 1929) a ajuns la o simplificare a formelor de factură arhaică. Spre tipare ancestrale se în-

dreaptă, într-o interpretare mai energică, implicînd mai amplu contribuția metaforei, RADU AFTENIE (n. 1936), pe cînd monumentalitatea sculpturii lui AURELIAN BOLEA (n. 1940) e implicită, ea revelîndu-se printr-un simț acut al proporțiilor și nu neapărat prin dimensiunile lucrării; criticii au vorbit despre unele raporturi ale acestei sculpturi cu viziunea castă a eroticii din basmele populare. Cum tot de obîrșie populară, și anume în snoave și în povestirile vesele, e și sculptura lui ALEXANDRU BENCZÉDI (n. 1912), ale cărui personaje au înfățișarea amuzant grotescă, în sensul aceleia a modelelor lor din narațiunea folclorică.

Mai profundă e relația cu viziunea literaturii populare în arta LIANEI AXINTE (n. 1943); ea se exprimă într-o aspirație de a păstra semnificațiile interioare ale imaginarului folcloric. A debutat, semnificativ, cu o expoziție în care secțiunea cea mai importantă era aceea a măștilor de teatru — întâlnire, deci, a portretului caracteristic și a fabulosului. Fără să contrazică această tendință inițială, evoluția ei ulterioară a marcat o asimilare mai complexă a unor sinteze stilistice în care esențială e adecvarea materialului la înțelesurile metaforice ale subiectului. La ELENA HARIGA (n. 1941), simplificările sînt abrupte, vizînd sugestia unor vestigii din străvechi civilizații. Foarte apropiată de această înțelegere semantică a formei sculpturale e și opera MANUELEI SICLODI (n. 1944), artistă la care energia înscrierii în spațiu și echilibrul proporțiilor se alătură în chip fericit.

Sculptura lui IOAN ȘEU (n. 1941) a pornit tot de la o stilizare de inspirație folclorică, dar a evoluat spre o reducere de factură constructivistă.

O sugestivă reducere la semn, în înțelesul cel mai exact al cuvîntului, operează ARMENUL EBERWEIN (n. 1938); sculpturile ei sînt meda-

lioane cu elegante curbe ce sugerează stranii scrieri orientale, ascunzînd, parcă, sensuri uitate de mult.

Personalitatea IOANEI KASSARGIAN (1936—1985) s-a conturat relativ devreme, datorită unei largi disponibilități stilistice, a capacității ei de a lucra cu egală dezinvoltură materiale diverse — piatra, bronzul, marmura. Elevă a unuia dintre cei mai de seamă artiști români din prima jumătate a acestui secol, Cornel Medrea, ea și-a însușit lecția unei tratări robuste și echilibrate a volumelor, reinterpretare a stilului lui Bourdelle. Expresionismul — despre care s-a vorbit la un moment dat în legătură cu sculptura ei — nu are, totuși, decît puține tangențe cu armonia muzicală a formelor ce constituie trăsătura cea mai evidentă a acestei viziuni.

Însemnările de față nu își propun — și nici nu ar putea s-o facă — să îi enumere pe toți cei care, în anii din urmă au redescoperit însușirile expresive ale folclorului, așa cum se întrupează ele în arta volumului plasat într-un spațiu specific. Nu pentru că lista ar cuprinde prea multe nume, ci nu s-ar putea ajunge la altă concluzie decît că această tendință de reactualizare a arhaicului a atras artiști de factură diversă cu temperamente și cu concepții artistice rareori asemănătoare între ele. Dar și pentru că nu toate operele ce vădesc o atare atitudine estetică ar exprima o constantă a orientării autorilor lor. Ceea ce se poate spune, totuși, e că sînt mulți aceia care s-au îndreptat spre asemenea surse, îndemnați de sentimentul că un contact nemijlocit cu formele specifice ale tradiției determină o aprofundare a sensurilor gîndirii artistice. Dovadă că se pot cita destule nume ale celor care, chiar dacă nu s-au implicat cu totul în mișcarea desfășurată sub semnul adeziunii la principii folclorului sau ale artei primitive, au

aflat aici posibilitatea afirmării unor calități ale viziunii lor artistice.

Rezonanțele romantice ale lucrărilor VALENTINEI BOȘTINĂ (n. 1940), grația lor decorativă; construcția de factură clasică a sculpturilor lui VASILE ACIOBĂNIȚEI (n. 1924); expresionismul DOINEI LIE (n. 1929), cu un lirism exprimat cu deplină cumpănire a mijloacelor de sintaxă sculpturală; cel al lui JENŌ KORONDI (n. 1935), aspirînd la unele simplificări cu înțeles simbolic; demersul de tip realist al lui ION NICOLIN (n. 1931); istoria comentată de EMIL VITROEL (n. 1929) cu gravitate, cu preocuparea constantă de a sugera monumentalul; alegoria investită cu sens liric de NICOLAE ADAM (n. 1938); toate au căpătat, la contactul cu formele artei folclorice, o dimensiune nouă pe care unii dintre artiștii citați aici au știut să o integreze în propria operă, chiar și cînd aceasta se afla în alte zone ale artei.

Mai stăruitoare a fost investigarea întreprinsă de NICĂ PETRE (n. 1936) sau de PAVEL BUCUR (n. 1945). Nici ei nu au aderat la programul artistic implicat în formele pe care le-au adoptat pentru un răstimp al evoluției lor stilistice; dar apropierea de modalitățile artei populare a lăsat, mai ales la cel dintîi, urme mai profunde, dacă nu neapărat în structura filosofică a operei, în orice caz în arhitectura formelor, în modul de abordare a materiei. Un caz interesant e cel al lui IOSIF CONSTANTIN (n. 1932) care, în grafică, creează o energică imagistică a fantasticului cu inflexiuni romantice, preluat din basme, în vreme ce, ca sculptor, e un excelent portretist de factură clasică.

Exemplele puse la îndemînă de sculptură sînt, desigur, mai clare atunci cînd se discută raporturile cu arta epocilor mai vechi sau cu arta folclorică: tratarea volumelor, recursul la materialele tradiționale, modul în care se produc

simplificările se recunosc mai ușor în opera de sculptură. Limbajul picturii, dacă nu e neapărat mai complex, comportă o discuție mai amănunțită, pentru că mimarea modelului se face cu mai multă îndemînare, iar intervenția culorii poate să adauge sintaxei compoziționale un element care are darul să-l cucerească pe privitor și să-l îndemne la comparații cu cromatica modelului folcloric; ceea ce nu înseamnă neapărat că aceste lucrări răspund întotdeauna trăsăturilor esențiale ale creației folclorice.

Mai ales că, la un moment dat, critica a avut tendința să stabilească un «model exact» al formei artei populare, al cromaticii și, bineînțeles, al subiectului. E un merit incontestabil al pictorilor din toate generațiile, adepți ai celor mai diverse direcții stilistice, de a fi recuperat sensurile adevărate ale creației tradiționale. Cercetările etnografilor s-au materializat în cărți care au pus în lumină largul orizont al artei populare, semnificațiile unui fenomen specific, ale continuității etnosului românesc, ale gândirii, sensibilității, ale unității eticului cu esteticul pe care le conține folclorul românesc.

În ultimii ani, un rol important în afirmarea personalității și a modernității artei populare l-a avut Muzeul Satului din București. Instituție de veche tradiție, una dintre cele mai vechi de acest fel din Europa, muzeul a demonstrat că nu e numai depozitarul unor mari valori, ci și un dinamic for de cercetare, capabil să reveleze raporturi semnificative între arta tradițională și cea modernă. Înfruntînd adversitatea oficialităților culturale (de altfel, proiectul demolării întregului muzeu revenea ciclic în actualitate), mai multe expoziții organizate în această perioadă au adus alături creații aparținînd diverselor zone ale culturii naționale. Și s-a demonstrat că nu toate operele vremii con-

temporane, chiar și atunci cînd țin seama de formele specifice ale creației folclorice, se integrează în atmosfera, aparțin spirîtului culturii populare, că simpla însușire a morfologiei și a sintaxei folclorului nu ajunge pentru crearea unei viziuni care să reflecte substanța filosofică a tradiției populare.

E, însă, drept că nu toți pictorii contemporani își propun să creeze o imagine destinată să prelungească trăsăturile fundamentale ale artei populare. După cum e la fel de adevărat că, pentru unii dintre ei, raporturile cu folclorul pot însemna un simplu mod de a se conforma unei tendințe stilistice din ce în ce mai prețuite de critică și de public; și, cum e de așteptat, rezultatele au fost, în aceste cazuri, foarte aproape de epigonism.

Nu poate fi, însă, contestată valoarea investigațiilor întreprinse de unii pictori la nivelul limbajului plastic al artei populare, la cel al vocabularului cu care operează creația tradițională. Nu numai imaginea figurativă — fresca, miniatura, icoana —, ci și broderia, cusătura, scoarța, tot ceea ce înseamnă acord cromatic au fost privite cu ochii pictorului și nu cu cei ai muzeografului. S-au analizat relațiile între culoare și sens, formele simbolice ale construcției cromatice, înțelesul reducăției geometrice, al ritmului; al tratării specifice ale planurilor. Foarte curios, în aceste împrejurări prielnice dezvoltării unei viziuni de mărturisită inspirație folclorică, nu s-a afirmat o pictură de factură naivă, înțelegînd prin aceasta o direcție ilustrată de artiști a căror viziune s-a constituit prin însușirea intuitivă a mijloacelor specifice de expresie. În România, majoritatea pictorilor și sculptorilor naivi aparțin mediului rural și își preiau sugestiile din arta țărănească tradițională. E adevărat că nu s-au format școli de amploarea celor devenite celebre în alte țări cu tradiții

culturale întrucîtva asemănătoare — de pildă Iugoslavia. În unele regiuni, însă, mai ales acolo unde pictura țărănească pe lemn sau pe sticlă își creaseră, încă de mult, un stil caracteristic, au apărut grupuri relativ numeroase de artiști naivi.

O asemenea zonă în care creația folclorică s-a extins și în pictura de șevalet e aceea a Munților Apuseni, unde exista, de altminteri, o veche tradiție a picturii țărănești. Un fenomen deosebit de interesant e apariția unei familii întregi de pictori — aceea a țăranului ION NIȚĂ-NICODIM; candoarea e autentică, tratarea formelor, a spațiului, a culorii nu urmează nici un fel de schemă prestabilită. Uneori, nici modelul artei folclorice nu se recunoaște în lucrările artiștilor-țărani; în primul rînd, pentru că tehnica picturii în ulei e, așa cum bine se știe, foarte diferită de aceea a temperei. Apoi, pentru că însuși repertoriul tematic e de altă factură, el reflectă experiența directă a artistului, caracterul lui autobiografic fiind preponderent. Semnificativ, de arta naivă s-au apropiat și unii intelectuali a căror cultură plastică le-ar fi îngăduit să abordeze alte modalități de expresie; un exemplu caracteristic e cel al prozatorului și poetului PETRU VINTILĂ (n. 1922), ale cărui tablouri mărturisesc o mare fantezie a narațiunii picturale, asociind viziunea folclorică și aceea a artei copiilor.

E interesant (dar întrucîtva de așteptat) că pictorii care au absolvit institutul de artă și și-au format o perspectivă ce aspiră să se integreze în aceea a artiștilor naivi se află mai aproape de exemplul iconografiei folclorice din secolele trecute, de tiparele compoziționale ale xilografiilor populare. Acesta e cazul lui ȘTEFAN ȘTIRBU (n. 1939), ale cărui tablouri — de obicei pictate pe lemn, asemenea icoanelor care îi stau drept model — au ajuns să evoce nu

numai spiritul, ci și gramatica picturii folclorice tradiționale.

Multă vreme, arta naivă a fost periclitată de o îndrumare greșită din partea unor critici improvizați și a forurilor așa-zisei «culturi de masă» care, printr-o popularizare a unor trăsături fals naive, riscau s-o conducă (așa cum s-a întîmplat uneori) spre kitsch. E meritul etnografilor, al unor pictori care lucrează la institute de studii folclorice, de a fi restabilit adevărul în privința caracterului specific al acestui gen de artă și de a fi încurajat autenticitatea, chiar dacă ea e adesea mai puțin spectaculoasă decît imaginea care îl atrage pe privitorul neavizat. Nici astăzi conflictul cu comerțul de artă și de artizanat așa-zis folcloric nu s-a rezolvat cu totul, în ciuda eforturilor făcute pentru eliminarea contrafacerilor de tot felul.

Unul dintre fondatorii viziunii autentice folclorice a fost, încă din anii '30, LENA CONSTANTE (n. 1909); ea a participat la anchetele sociologice organizate atunci, la sate, de profesorul Dimitrie Gusti și a publicat studii asupra artei unor iconari. Viziunea ei a păstrat, astfel, elementul folcloric și bizantin autentic pe care, ulterior, l-a dezvoltat în grafică și arta decorativă, realizînd originale montaje de textile țărănești. Raporturile cu folclorul ale picturii contemporane românești sînt complexe. Investigării fondului ancestral de simboluri sau morfologiei specifice iconografiei populare i se adaugă traducerea în narațiune picturală a tipului de narațiune din literatura folclorică — uneori cea din snoave, alteori aceea din basme sau din balade. EMILIA NICULESCU (n. 1927), de exemplu, a preluat din iconografia artei populare o spontaneitate suculentă a simplificării formelor. Evident, problema e mai curînd una de lectură a imaginii decît de factură stilistică sau de tipologie. Gruparea personajelor pe su-

prafața picturii sugerează la unii artiști — de pildă la DIMITRIE GAVRILEAN (n. 1942) — o sinteză între miniatura românească de carte din secolul al XVIII-lea și compoziția bruegheliană. Aglomerarea detaliilor poate disimula structura riguroasă a construcției plastice; dar ea accentuează, în orice caz, anecdotica narațiunii, punând în evidență mereu surprinzătoarea asociere de umor — dus, nu o dată, pînă la grotesc — și de suavă candoare.

Ceea ce e valabil și pentru alți reprezentanți ai acestei generații, de pildă ION VRĂNEANȚU (n. 1939), la care factura brugheliană a narațiunii e un suport pentru evocarea sîcenelor, consemnînd cel mai adesea tradiții folclorice care, la el, sînt învăluite într-o aură de mister, sugerînd îndepărtatele lor obîrșii, mai vechi decît istoria. VASILE SAVONEA (n. 1932), care e și un cercetător al picturii naive, autor al unei monografii de referință în acest domeniu, s-a îndreptat spre o pictură tradițional realistă. Și acesta nu e decît unul din exemplele ce pot ilustra o asemenea direcție.

Soluții suprarealiste

Semnificativă e, în această perspectivă, originea unor tendințe suprarealiste din pictura anilor '60. Istoria suprarealismului român e una dintre cele mai interesante pentru evoluția ideilor literare și artistice ale întregului curent european. Revistele de avangardă ale anilor '20 și '30 îl respingeau ca fiind « efeminat » și îi opuneau fie poetica dadaistă, fie pe cea constructivistă. Atitudinea lor nu s-a schimbat prea mult nici după ce unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai avangardismului românesc, Victor Brauner (care studiasse la Academia de Arte Frumoase

din București și făcea parte din redacția uneia dintre cele mai active reviste ale tinerei generații contestare, « 75 H.P. », unde se lansase o metodă însușită apoi și de unii avangardiști francezi, « picto-poezia »), devenise o personalitate de frunte a suprarealismului european. După aceea, în timpul războiului, curentul a fost privit de oficialități cu aceeași suspiciune ca și toate celelalte mișcări, în esență anti-burgheze, ce proclamau dreptul la deplină libertate a personalității umane. Tocmai pentru aceste motive, în 1944, un grup de tineri poeți cu vederi politice radicale și umaniste au optat pentru o expresie de proveniență suprarealistă, investind-o cu un sens militant afirmat cu vigoare. În planul artei vizuale, urmările au fost, însă, lipsite de însemnătate: doar unii desenatori — care, și cu un deceniu mai înainte, aderaseră la formule întrucîtva apropiate de gramatica suprarealistă — le-au introdus din nou în grafica de gazetă, ca moduri de polemică cu ideile formațiunilor politice adverse. Ecoul lor artistic avea să se facă auzit mai puternic abia după două decenii: Pentru că — de la sfîrșitul anilor '40, vreme de mai bine de un deceniu — soluțiile moderne au fost respinse în bloc de o critică rigidă, lipsită de orizont cultural. Interesant, suprarealismul a fost una dintre cele dintîi mișcări foste cîndva de avangardă care au fost revalorificate. E, totuși, aparent paradoxal că acceptînd, într-o epocă scurtă, de relativă liberalizare, abstracționismul, activiștii culturali manifestau o mare rezervă față de suprarealism, cu toate că promovau programatic figurativul. Fără îndoială, pentru că li se părea că imaginea suprarealistă și implicita aluzie la absurdul social erau mai lesne de citit. A fost meritul cîtorva pictori din generația tînără de a fi înțeles atunci sensul legăturilor dintre fabulosul basmului folcloric și imaginea suprarealistă. Dintre aceștia, PAULA

RIBARIU (n. 1938) și CAROLINA IACOB merită o mențiune specială: ele organizau pictura în scheme compoziționale ce preluau sugestiile fantasticului din narațiunea populară. Nu în direcția repetării ei în imagine plastică, ci în aceea a extragerii elementului poetic; cele două artiste au rămas consecvente cu propria lor viziune, realizând o sinteză în care inflexiunile romantice sînt prezente din ce în ce mai des. De altfel, asemenea sinteze ce încorporează gramatica suprarealistă s-au produs în pictura românească și în deceniile trecute. Un exemplu bine cunoscut e acela al MARGARETEI STERIAN (n. 1897) în legătură cu care s-au rostit, cu egală îndreptățire, numele lui Dufy și al lui Chagall, cuvenindu-se însă adăugate, desigur, și cele ale unor reprezentanți ai expresionismului, mai ales cele ale artiștilor din grupul «Der Blaue Reiter». La Margareta Sterian revine adesea tema cercului, dar lipsită de sonoritățile sardonice, caracteristice picturii expresioniste căreia subiectul îi era foarte adecvat pentru a glosa pe marginea ideii că întreaga lume e o arenă de circ, unde sub masca grotescă a clovnilor se ascunde, nebănuită, drama. Suprarealismul nu s-a produs, deci, în pictura românească a acestei perioade numai ca o consecință a investigării semnificațiilor artei folclorice. La unii — la FLORIN NICULIU (n. 1928), de exemplu — problema e una de afinitate poetică; artistul nu aderă la doctrina mișcării, imaginile lui nu sînt proiecții ale visului, ale stărilor subconștiente. Compoziția organizată de picturile sale are o coerență care dă existenței subiective o valoare egală cu aceea a existenței obiective. Fiecare detaliu e plauzibil în planul realului, dar relațiile dintre ele ascultă de o altă logică — aceea a poeziei. Ansamblul nu însumează, ci enumeră detaliile care au o valoare autonomă, ca o descriere poetică,

unicul element unificator fiind participarea afectivă a artistului; s-ar spune că Niculiu e preocupat mai ales de logica întrebărilor decît de aceea a răspunsurilor.

Arta lui DORU BUCUR (1922—1969) ocupă un loc foarte greu de precizat în cuprinsul istoriei stilurilor din pictura modernă. Unii au crezut că pot să pună în legătură cu cubismul decuparea și asocierea formelor după o geometrie ce sugerează simultaneitatea planurilor. Sau au legat strălucirea și densitatea culorilor cu viziunea orfistă. În realitate, ea aparține unui suprarealism de substanță în care esențiale sînt arbitrarul asocierii și logica formelor ce compun ansamblul.

Pictura lui CORNELIU IONESCU (n. 1938) se apropie de suprarealism prin implicațiile de factură literară, iar aceea a lui BENONE ȘU-VĂILĂ (n. 1940) prin atmosfera stranie, apropiată — cum s-a spus — de pictura metafizică, dar evident încărcată cu mai multă poezie.

Mai apropiat de sintaxa clasică a suprarealismului, SEVER FRENȚIU (n. 1931) recurge, totuși, rar la recuzita tradițională; ceea ce dă senzația de straniu e mai ales atmosfera de vis, realizată cu mijloace strict picturale și nu prin juxtapunerea unor elemente alogene, ca în operele suprarealiștilor din generația anilor '20 și '30. Și în controversata creație a lui SABIN BĂLAȘA (n. 1932) efectul suprarealist se produce prin crearea atmosferei și mai puțin prin arbitrarul asocierilor de obiecte. Pictorul a ajuns la o formă stilistică recognoscibilă, în care personajele — al căror portret e reprezentat cu virtuozitate — se proiectează pe un amplu fundal albastru ce vrea să sugereze infinitatea cosmică. Bălașa urmărește să investească elementul concret, preluat din natură, cu semnificații simbolice; dar uneori simbolul e sumar și accentul cade pe narațiune. Bucurîndu-se de

mare popularitate, pictura lui Sabin Bălașa lasă impresia că autorul ei s-a străduit în primul rînd să facă descifrarea simbolurilor accesibilă.

Complexă e viziunea lui ȘTEFAN CÂLȚIA (n. 1942), a cărei pictură nu e înglobată fără argumente discutabile în aria suprarealismului. Adevărul e că imaginea lui conduce mai curînd spre Hyeronimus Bosch decît spre maeștrii mișcării suprarealiste: nutrită cu seva unui umor robust, ea surprinde personaje ale unui fabulos în care grotescul se învecinează cu poezia delicată. Critica a deslușit aici o tendință morală ce ar consta din încredințarea cîte unui rol la fiecare din personajele ce populează compozițiile sale, un rol ce echivalează cu caracterizarea ce se practică în fabulă. Adevărul e că Ștefan Câlția creează o atmosferă stranie și că personajele se integrează acestei atmosfere ce pune la contribuție prețiozități de culoare, neașteptate asocieri de forme, dincolo de orice anecdotică, oricît de savuroasă ar fi ea.

Deși numele ILENEI BRĂTU (1939—1975) e legat mai ales de opera de graficiană, pictura ei are dreptul să fie privită cu egală luare-aminte. Viziunea ei intelectuală, uneori eclectică, se așază la limitele suprarealismului cu un constructivism riguros, dar plin de fantezie, și cu un abstracționism descizînd din cel al lui Georges Mathieu sau Bram van Velde.

De altă factură e înclinația spre suprarealism a lui VLADIMIR ZAMFIRESCU: unul dintre cei mai înzestrați portretiști ai generației sale, el creează o lume ciudată în care — s-a spus — personajele par că își exteriorizează visele, sondîndu-și adîncimile subconștientului. Precizia analizei psihologice e sugerată de exactitatea construcției compoziționale și a amănuntelor ce comunică o stranie stare de veghe a celor care visează. Picturală în înțelesul cel mai exact al cuvîntului, imaginea lui vădește un mare ra-

finament coloristic; și, așa cum s-a observat, intervenția constructivă a rațiunii demonstrează, și în cazul lui Vladimir Zamfirescu, a fi singura în stare să garanteze exactitatea psihologică și estetică a iraționalului.

În ultimii ani, Zamfirescu a evoluat spre o viziune în care amintirile suprarealismului par a se fi dizolvat într-o atmosferă de mister realizată mai puțin prin narațiunea implicată în compoziția picturală, cît prin sintaxă; raporturile dintre forme au devenit mai complexe, contribuția cromaticii e acum decisivă în construcția plastică — o cromatică a cărei subtilitate mărturisește o vocație certă de pictor care gîndește cu acuitate la sensurile artei sale și la adecvarea mijloacelor de transmitere a mesajului. Se înțelege că nu toți pictorii care au pornit de la modelul artei folclorice s-au orientat spre valorificarea acelor elemente ce deschid drumurile spre suprarealism.

Ar fi normal ca și în grafică să se regăsească elementele unei gramatici care să permită notarea coerentă a mișcătoarelor imagini din straturile profunde ale conștiinței. Ceea ce se observă, însă, în cazul graficii contemporane românești e că nici unul dintre artiștii preocupați consecvent de investigarea straturilor profunde ale conștiinței nu a aderat la doctrina curentului și că apropierea de suprarealism e doar rezultatul unor afinități temperamentale. Problema e încă și mai complicată cînd intervine o realitate intermediară, aceea a unui text literar; dacă ilustrația se referă la un text a cărui factură suprarealistă e definitorie, se înțelege că abordarea unei sintaxe corespunzătoare nu poate surprinde. Dar, la urma urmelor, ilustratorul realizează și el o lectură și nu sînt rare împrejurările în care interpretarea lui le înnoiește pe cele tradiționale ale criticii literare. După cum se întîmplă ca acest

cititor specializat care e ilustratorul să investească, în chip normal, textul poetic cu sensuri ce aparțin mai curînd imaginii create pe temeiul propriului temperament. Așa se face că ilustrațiile MARCELEI CORDESCU (1913—1984) s-au instituit ca repere în unele cărți importante și cititorul poate cu greu să despartă imaginea creată de ea de semnificațiile atribuite mai apoi de el însuși textului. Aparentele inflexiuni suprarealiste ale desenului Marceliei Cordescu proveneau dintr-o capacitate de aprofundare a sensurilor poetice pînă la identificare cu ele: artista le simțea ca fiind ale ei, lecturile sale le dădeau un sens mereu neașteptat, dar pe deplin îndreptățit în datele lui esențiale. Așa încît proiecția aparent suprarealistă nu este neapărat a textului, ci a subconștientului artistei, unde înțelesurile poetice au fost păstrate și reevaluate.

Apropierea de viziunea suprarealistă a fost la ION STATE (1937—1977) o chestiune de temperament; dintre toți graficienii care, într-un anume moment al evoluției lor, s-au aflat, cu sau fără voie (uneori chiar fără știre), în preajma suprarealismului, State a fost, poate, cel pentru care această împrejurare s-a produs în chipul cel mai firesc. Analiza straturilor profunde ale conștiinței genera o tensiune tragică, ipostaziată în diverse forme simbolice în fața cărora privitorul de azi tresare amintindu-și împrejurările morții artistului. (Ion State a pierit în cutremurul din martie 1977). Solida cultură plastică și literară a dat un suport larg investigațiilor sale în domeniile stilului și tehnicii; rezultatul a fost o deplină adecvare a ilustrațiilor — multe dintre ele distinse cu importante premii naționale și internaționale — la substanța cărților cărora le erau destinate.

În generația lui State, se întîlnește mult mai des fenomenul folosirii elementelor de grama-

tică suprarealistă pentru sporirea expresivității plastice a limbajului metaforic. La JOHANN UNTCH (n. 1926), GEORGE LEOLEA (1938—1984), THEODORA MOISESCU-STENDL (n. 1938), DAN ERCEANU (n. 1943), marea rigoare compozițională a gravurilor semnalează o înțelegere precisă a rostului liniei, a accentelor formale în valorificarea ideii directe: ecourile suprarealiste sînt vagi și vin dintr-o lume în care fantasticul are o certă calitate poetică. Procedeu suprarealist e mai curînd de factură morfologică decît sintactică și nu afectează nici aici raționalismul mesajului conținut de imagine.

Un gravor cu un stil personal e VASILE PINTEA (n. 1931), a cărui tematică, inspirată de folclor și de arta medievală, nutrește o simbolistică de natură suprarealistă; el știe să dea prețiozitate picturală culorii (mai ales în acvatinta) și o stranie strălucire întregii imagini.

MIHAI MĂDESCU (n. 1936) a ajuns, cum s-a observat, la o emblematică suprarealistă, venind, ca și alții, din interpretările folclorului. Dar nu direct, ci după succesive sinteze, fiecare în parte remarcată pentru adevărata risipă de fantezie.

Suprarealismul e, la FLORIN PUCĂ (1932—1989), un spațiu spre care artistul e purtat de o intuiție a asocierii grotescului cu delicatețea lirică, intuiție care i-a îngăduit să-și păstreze spontaneitatea. O undă tragică străbate imaginile lui Pucă, aparent burlești; personajul desenelor sale (ironic autoportret) trece prin împrejurări aparent comice; dar o lectură cît de cît atentă transmite ceva din surîsul amar al clovnilor din arta expresionistă. În structura lui e, de fapt, un *picaro* tragic. Pucă a colaborat cu Leonid Dimov la realizarea unei «cărți spectacol», remarcabilă prin unitatea textului și a desenului. Așa cum se vede, direcțiile afine cu o poetică suprarealistă sînt prea diverse pentru a îngădui

schitărea unor grupări ce împărtășesc în chip deliberat principiile estetice comune. Fenomenul e, se știe, asemănător și în alte țări unde, după cel de-al doilea război mondial, suprarealismul a cunoscut un amplu reviriment. Poate, însă, că raporturile cu mișcarea de acum 5—6 decenii sînt mai puțin semnificative decît susțin majoritatea istoricilor de artă. Poate că, foarte greu de cuprins în serii unitare, aceste structuri plastice prezintă asemănări cu forme știute și la care se fac mai ușor raportări stilistice. În cele mai multe cazuri, artiștii au ajuns la soluții asemănătoare venind pe drumuri diferite, fiecare urmărind un alt țel și interpretînd în felul său semnificațiile stilistice ale artei la care năzuia și pe teritoriul căreia avea să se întîlnească, mai devreme sau mai tîrziu, cu ceilalți.

În preajma teritoriului expresionist

Din această perspectivă, încă și mai caracteristic e destinul expresionismului românesc. Tradițiile curentului au fost semnalate încă din primul deceniu al secolului și coincid — lucru mai puțin surprinzător decît pare la prima vedere — cu unele tendințe opuse formelor moderne ale artei. Dar, cum această opoziție se manifesta mai ales în sensul polemicii cu civilizația urbană și al exaltării vieții de la sat, identificată cu valorile morale fundamentale ale speței umane, fenomenul poate fi înțeles.

Un factor dinamizator al constituirii unei stilistici de factură expresionistă a fost ideologia cercurilor radicale, cercuri frecventate de unii artiști tineri de pe atunci. Grafica de ziar cunoaște o importantă transformare a modalită-

ților de expresie și devine un gen care-i atrage, tot mai stăruitor, pe artiștii unei generații maturizate în anii ciocnirilor sociale al căror moment de maximă intensitate, răscoalele țărănești din 1907, avea să marcheze puternici pentru multă vreme, conștiința intelectualității, românești. Ilustrația de gazetă va aborda, în perioada interbelică, tot mai frecvent modul de expresie al desenului expresionist.

În ceea ce privește pictura acestei perioade, cu toate că manifestă o mai accentuată preocupare pentru dramatismul vieții rurale, modelul continua să fie, precumpănitor, acela al realismului din secolul al XIX-lea. Le lipsea, chiar și tablourilor celor mai potrivnice edulcorării temei țărănești, patetica învecinare a tragicului și a grotescului, dureroasa deformare a desenului și exaltarea aproape insuportabilă a culorii, halucinanta atmosferă a picturii expresioniste. Dintre artiștii care s-au format în acei ani, se pot cita cîteva exemple ale unor personalități care, în perioada mai recentă, au exercitat o profundă influență asupra ideilor și modurilor de expresie ale generațiilor mai tinere. VASILE KAZAR (n. 1913) a debutat foarte tînr în paginile unor gazete democratice. Interpretă scene din viața țăranilor din Maramureș — regiune din nordul Transilvaniei pe care o cunoștea foarte bine și pe care o evoca într-un stil lipsit de orice pitoresc și de convenționalism. Tragismul scenelor era accentuat de un regim subtil al deformărilor, cu alungiri halucinante, aglomerări ce se înscrisau în forme complicate, noduri de siluete tratate într-o linie tăioasă.

Tînrul grafician dădea întregii problematice abordate în desenele sale un accent personal; vehemența polemică, lizibilă în subtext, se asocia cu un lirism care a fost observat, de altminteri, de comentatorii creației lui Kazar. Într-o cronică din 1961, Radu Bogdan, de exemplu, revela

existența elementului liric ce va pătrunde tot mai profund în substanța ulterioară ale artistului. Există în arta românească a acestor decenii un stil Kazar, înconfundabil. Fără să se lase atras de tentația repovestirii unui episod al vieții reale, el aducându-l în planul semnificațiilor estetice unde stabilește raporturile definitorii ale detaliilor ce constituie ansamblul, Kazar nu neglijează înțelesurile realului însuși. Tocmai faptul că, pînă relativ de curînd, el nu a recurs la virtuțile culorii ca la un participant la definirea plastică a subiectului demonstrează capacitatea lui de esențializare.

Tematic și stilistic, PAUL ERDÖS (1916—1987) e legat de aceeași zonă a țării — Maramureșul. Ca și Kazar, el cultivă același gen, desenul; dar modul de interpretare a lumii vizibile e diferit — Erdös introduce cu precădere notația directă, sondînd adîncimea psihologică a unor tipuri umane ridicate la rang de simbol. A trecut printr-o perioadă în care s-a îndreptat spre teme lirice tratate într-o linie armonioasă, nu într-un totu ferită de pericolul edulcorării. Ulterior, a evoluat spre o expresie mai concentrată, desenul său reținînd detaliul esențial și respingînd pitorescul sau decorativul exterior.

Un excelent desenator e și CONSTANTIN BACIU (n. 1930); notațiile sale, pline de vervă și spontaneitate, nu ascund o reflecție gravă asupra condiției umane. Ironia lui, aparent bonomă, are surse mult mai adînci într-o atitudine filosofică în care se întîlnesc opoziția față de irațional și o profundă încredere în puterea artei de a surprinde ideile definitorii ale meditației ontice. Veșnic preocupat de lărgirea orizontului de expresie artistică, Baciul a realizat și lucrări pline de inventivitate în domeniul artei cinetice, dovedind astfel că nu există nici un fel de contradicție între poetul de autentică forță lirică, ironistul și construc-

torul de aparate de o mare complicație tehnologică.

Din altă direcție venea HANS MATTIS-TEUTSCH (1886—1960): el a fost singurul artist important din România care a pornit direct de la tezele lui Kandinsky și ale celorlalți pictori de la Călărețul albastru. Inițial, a aderat la mișcarea artistică numită «integralism», după titlul revistei, *Integral*, una dintre cele mai reprezentative publicații românești de avangardă. A făcut parte din redacția din Paris a revistei bucureștene care, în primul său număr, condamna individualismul, cerînd artistului integrarea în societate: «Nu indivizi arhangheli plutind peste societate; prinși în angrenaj, trăim în, prin, pentru ea». Adeziunea la integralism coincidea cu încheierea ciclului de *Flori ale sufletului*, creat între 1919 și 1924, care ilustra teoria kandinskiană a ritmului de forme convexe și concave și a aportului culorii la această construcție. De fapt, lucrările de atunci amintesc de cromatica tablourilor lui Franz Marc, deși tendințele de abstractizare sînt mai accentuate la Mattis-Teutsch. Artistul se apropie de direcția metaforică a expresionismului, de ceea ce s-a numit «expresionismul muzical».

Debutase la «Herbst Salon», organizat de gruparea *Der Sturm*, în 1913. În 1916 a aderat la *Ma*, celebrul grup budapestan al intelectualilor de stînga, și sub auspiciile lui își va deschide prima expoziție personală, în 1917, și își va publica primul volum de linogravuri: prefața la catalogul expoziției era scrisă de Lajos Kassák, una dintre cele mai proeminente personalități ale avangardei din Imperiul Austro-Ungar.

În primăvara lui 1921, Mattis-Teutsch expune la Berlin împreună cu Archipenko și Klee, iar ceva mai tîrziu, în același an, cu Chagall. Prestigiul său e confirmat și de prezența reproducerii unei linogravuri în antologia editată în

1954 în memoria lui Walden: acolo, numele lui figurează alături de cele ale lui Otto Nagel, Archipenko, Marc, Léger, Chagall, Arp, Koschka, Moholy-Nagy, Kandinsky, Klee.

A căutat realizarea unor efecte simfonice ale culorii, dar a cercetat, în același timp — mai asiduu decît Kandinsky sau Marc — implicațiile raporturilor omului cu natura, cu întregul univers. Valorile cromatice tălmăcesc o tensiune sufletească predispusă să capteze efluviile luminii, esențele spiritului uman. A căutat structurile esenței universale și le-a exprimat în picturi și sculpturi al căror sens simbolic — deși nu întotdeauna ușor de descifrat — e mărturia unei conștiințe tulburate de grave întrebări: « Sînt copilul secolului XX, va spune el; ca artist, privesc, de la bun început, dintr-un unghi propriu tot ce se petrece în jurul meu și pășesc pe drumul ales consecvent, drept înainte ». Cunoscînd doar puține exemple de artiști care să se fi supus statornic principiilor estetice ale expresionismului, arta românească a înregistrat, totuși, în unele momente ale evoluției unor pictori și graficieni, ecouri tematice și stilistice. În anii '50 s-a produs un reviriment al expresionismului, mai ales în grafică. S-ar putea spune că, de fapt, aceasta e etapa de culme a istoriei curentului în țara noastră și, în bună măsură, se explică printr-o reacție firească de opoziție față de realismul socialist, oficializat.

În grafica românească a acelor ani — deopotrivă în cea de gazetă și în cea de șevalet — se remarcă aceeași tendință de a se recurge la forme specifice expresionismului.

Artiștilor care se afirmaseră înainte de război, AUREL JIQUIDI (1896—1962), ION BĂRBULESCU B'ARG (1887—1969), GY SZÁBO BÉLA (1905—1985) — autor, în anii '30 al unor albume de gravuri, unele inspirate din versurile lui Ernst Toller —, IOSIF ROSS (1899—1978),

AUREL MĂRCULESCU (1900—1947), VASILE DOBRIAN (n. 1913), MIHAIL GION (n. 1912), VASILE KAZAR, li se adaugă alții care, fie că se dedicaseră pînă atunci picturii sau graficii de șevalet, fie că aparțineau unei generații ce debuta sub semnul polemicii sociale. LIGIA MACOVEI (n. 1916), PAUL ERDŐS, FLORICA CORDESCU (1914—1965), MARCELA CORDESCU, GHEORGHE IVANCENCO (1914—1979), NIKI POPESCU (1915—1990), AUREL STOICESCU (n. 1921), IULIAN OLARIU (n. 1922).

Caricatura de ziar nu impune, firește, un stil unitar; ceea ce constituie, însă, o trăsătură comună e orientarea spre teme importante care determină adoptarea unei atitudini polemice; CIK DAMADIAN (1919—1984), EUGEN TARU (n. 1913), NELL COBAR (n. 1915), GHEORGHE CHIRIAC (n. 1917), VALENTIN VASILIU (n. 1921), MATTY ASLAN (n. 1924), VAL MUNTEANU (n. 1927), BENEDICT GĂNESCU (n. 1929) sînt printre semnăturile întîlnite cel mai des în paginile ziarelor din acei ani. Doi caricaturiști aparținînd unor generații și direcții stilistice deosebite merită, de asemenea, să rețină atenția: SILVAN (n. 1909) și MIHAIL STĂNESCU (n. 1939). Cel dintîi e un admirabil portretist, lucrările sale organizîndu-se într-o evocatoare cronică a societății (și, în primul rînd, a vieții intelectuale) românești din ultima jumătate de secol. Celălalt e un comentator sardonic, sub înșelătoarea aparență a naivității, al situațiilor aberante, al ridiculelor abateri de la logică și de la buna-cuviință. Semnificativ, unii dintre acești artiști aveau să se afirme cu precădere în alte domenii ale graficii — gravura (Cik Damadian), ilustrația de carte (Val Munteanu, Benedict Gănescu); dar ei au abordat șarja politică ori de cîte ori au crezut că pot contribui, astfel, la punerea în lumină a unor idei civice. Se înțelege de la sine, caricatura

a fost genul artistic asupra căruia se vor răsfrînge în chipul cel mai direct opreliștile opuse de cenzură. În ultimii ani ai dictaturii, ziarele nu au avut dreptul să publice nici cele mai benigne caricaturi, ceea ce a condus, firește, la o decădere vizibilă a desenului satiric.

Dar ecourile cele mai largi ale stilisticii expresioniste au reverberat mai ales în gravura românească a ultimelor decenii. Nu ne putem aștepta, desigur, la preluarea întocmai a principiilor estetice ale unui curent cu o dezvoltare atît de sinuoasă care cuprinde o perioadă atît de îndelungată a istoriei culturale europene. În evoluția ei, arta expresionistă a încorporat atîtea elemente alogene, încît Gottfried Benn era îndreptățit să constate în 1951 că «expresionismul fusese termenul care a desemnat aceeași fragmentare a realității desemnată în alte părți de suprarealism, futurism sau cubism». E foarte greu să ne imaginăm un «expresionism în stare pură», mai ales după trecerea atîtor ani, cînd cursul curentului se modificase de atîtea ori, aducînd aluviuni din alte teritorii ale artei moderne; cuvîntul «expresionism» a devenit mai curînd un reper orientativ decît un termen care să definească o atitudine estetică sau chiar un sistem de soluții stilistice.

Ligia Macovei-desenatoarea pare, temperamental, diferită de pictoriță. Desenele ei, adesea incisive, polemizează cu o lume pe care o detestă și, ca o sancțiune morală, o reduce la un grotesc ce amintește de «Neue Sachlichkeit». Alteori, imaginile reprezentînd mame ținîndu-și copilul în brațe, într-o atitudine plină de duiosie, sînt desenate cu aceeași linie fină, dar efectul e total diferit. Expresionismul nu a ocolit tema (desenele lui Käthe Kollwitz sînt o dovadă); dar la Ligia Macovei subiectul e încărcat cu o poezie care nu mai e aceea a simbolului, ci a faptului simplu, descoperit așa

cum se petrece în universul realului. Metafora e adusă din realitate, unde artista o descoperă cu o simplitate dezarmantă.

Pictura ei se caracterizează prin aceeași atitudine morală bipolară. Pe de o parte, o lume de o solemnitate năîngă, de care Ligia Macovei rîde cu o sardonică lipsă de cruțare, venind parcă de la Grosz, de la Dix, dar și de la românii LASCĂR VOREL (1879—1918) și LEON ALEX (1907—1944), autori ai unor vituperante comentarii asupra unei lumi de o agresivă amorălitate. Pe de altă parte, inflorescențe somptuoase, de o carnalitate exuberantă, tratate într-o cromatică amplă ce stă la granița fauvismului și a expresionismului. O încredere vitală în puterea de regenerare a lumii organice, încredere ce unește tradiția picturii românești din secolul al XIX-lea cu viziunea pictorilor de la «Der Blaue Reiter».

Vitalismul acesta e copleșitor la MARCEL CHIRNOAGĂ (n. 1930). Pentru a răspunde aspirației de a construi imagini care să transmită senzația de forță conținută în universul vizibil și în cel imaginar, artistul a experimentat îndelung tehnici diverse ale gravurii în metal. Rezultatul a fost punerea în valoare a liniei energice, a ritmurilor dinamice de alb și de negru. Chirnoagă e un artist la care ideea capătă forma emblematică a alegoriei; o sintaxă de tip romantic se asociază cu simbolul heraldic al Renașterii timpurii.

Montajul elementelor aparent disparate e, totuși, de o remarcabilă coerență a ideii; gravurile lui se citesc ca un text ale cărui semnificații se transmit direct, viguros, subliniate de forma definită cu un fel de luciditate patetică. Problemele fundamentale ale existenței individului și ale speței sînt tratate cu o înclinație specifică spre meditația filosofică și spre afirmarea responsabilității artistului în această lume din

care primejdiile iraționalului nu au fost înlăturate. S-a vorbit despre imaginile lui Chirnoagă, populate de monștri abominabili simbolizând agresivitatea subumanului, ca despre o continuare a tradiției lui Goya; observație adevărată căreia, însă, se cuvine a i se adăuga și aceea că bestiarul său descinde deopotrivă din mitologiile lumii mediteraneene, unde întunericul e figurat de făpturi amenințătoare. Aluziile lui la stările de fapt din România ultimelor decenii erau transparente, definind una dintre cele mai frecvente modalități de înfruntare a politicii represive.

O evoluție surprinzătoare în această direcție a marcat grafica HORTENSIEI MASICHIEVICI (n. 1917); după o îndelungată perioadă în care repertoriul imagistic cuprindea cu precădere metafore ale rodirii (fructe și semințe) și ale zborului (aripi de fluturi), desenate cu o mare eleganță a liniei, expoziția din 1986 a revelat o orientare spre o simbolistică întemeiată pe semnele rațiunii, împotrivindu-se iraționalismului și antiumanismului. Halucinații amintind de imagistica lui Piranesi, scări urcând spre nu se știe unde, alte imagini în care jivine amenințătoare, imense caracatițe, se risipesc sub puterea gândirii.

Natura problematică a graficii MARIANEI PETRAȘCU (n. 1915) se vede clar deopotrivă în lărgimea orizontului tematic și în experimentarea diverselor procedee, ținând de tehnica elaborării imaginii. Ea izbuteste să surprindă diversele momente subiective ale elaborării operei, etapele succesive ale dezvoltării ei, dar — cum observă Octavian Barbosa — nu se lasă niciodată ispășită de procedeu ca de un scop în sine. Efectele ultime ale acestor experimente sînt de o mare picturalitate. Linia și culoarea colaborează la realizarea unui expresiv efect dramatic. Subiectul păstrează sensurile

unei simbolistici cu o pronunțată notă afectivă. Cu greu se poate accepta includerea gravurii CORINEI BEIU (n. 1919) în sfera expresionismului: viziunea, susținută de o solidă cunoaștere a mijloacelor tehnice specifice, are o mare claritate, crispările și spaima nu își află locul în această construcție riguroasă. Dar o anume înclinație spre valorificarea străvechilor tradiții de civilizație, o simplificare abruptă a formei permite interpretarea unora dintre gravurile mai recente ale artistei ca reflexe (mai curînd morfologice decît temperamentale, e drept) ale esteticii expresioniste.

ANA ILIUT (n. 1913) atinge teritoriul expresionist numai datorită procedeele ei de stilizare, uneori abruptă, a liniei, altminteri, grafica ei, suplă și spontană, rămîne credincioasă unei sintaxe realiste în care motivul inspirației e transcris cu vădită preocupare de a-i respecta sensul plastic și pe cel literar, derivat.

De altfel, mulți sînt graficienii a căror operă se așază la frontiera expresionismului cu alte direcții ale artei moderne. Cu suprarealismul, la NICOLAE SĂFTOIU (n. 1935) — autor și al unor desene ample, organizate cu rigoare, cu dezinvoltă desfășurare a liniei, într-o viziune care, nu numai din pricina excelentelor ilustrații la *Divina Comedie*, au fost resimțite ca aparținînd unei viziuni dantești —, la STAN DONE (n. 1937) — de asemenea; excelent ilustrator, la care sentimentul dramatic se întîlnește cu un umor de bună calitate — sau la VINTILĂ FĂCĂIANU (1936—1985) — mînuind cu multă fantezie masele formale, în scene dinamice, organizate compozițional ca xilogravurile populare ale Evului Mediu.

Alții realizează o sinteză stilistică la care participă mai multe modalități de structurare a imaginii, expresionismul fiind elementul de legătură: IMRE DROCSAY (n. 1912), înzestrat cu

un simț sigur al monumentalității; ELVIRA MICOȘ (n. 1914), care a debutat în pictură, fapt evident în efectele plastice ale albului și negrului în gravurile sale, de factură consecvent figurativă; EVA CERBU (n. 1924), ale cărei imagini alătură stilizarea constructivistă a liniei, cromatica intensă, de factură expresionistă, exuberanța cu care sînt citate motivele narative folclorice; CLARETTE WACHTEL (n. 1926), care reinterpretează universul vieții imediate cu un simț ascuțit al pitorescului; ILEANA MICODIN (n. 1929), artistă dotată cu o mare fantezie, tehnică și formală, ale cărei construcții solide nu estompează intensitatea poetică a proiecțiilor subiective; IOSIF MÁTYAS (n. 1930), demonstrînd o mare capacitate de a crea spații largi, unde formele se mișcă în deplină libertate; TIA PELTZ (n. 1923), cu o imagistică în care ironia se amestecă cu duioșia; ION COTT (n. 1934), care își cenzurează cu severitate impulsurile fanteziei, ordonîndu-le potrivit regulilor rațiunii constructive; VASILE SOCOLIUC (n. 1937), autor al unor imagini de o remarcabilă coerență poetică, al unor forme definite cu subtilitate, împrumutînd ceva din rafinamentul acvatintei și litografiei impresioniste; NICOLAE ALEXI, cu o viziune dramatică, proiecție a unei naturi problematice care se exprimă în forme esențiale, de o intensă emoție intelectuală.

Simptomatic, unii dintre graficienii care s-au afirmat către sfîrșitul anilor '60 și în deceniul următor au traversat o perioadă expresionistă; stilistica mișcării era privită pe atunci ca un mod capabil să potențeze expresia, să-i confere mai multă vigoare și, deopotrivă, să pună în valoare resursele de sensibilitate ale artistului; Oricine răsfoiește cataloagele expozițiilor din acea vreme își dă seama că expresionismul a reprezentat un drum posibil spre împlinirea unei viziuni eliberate de obsesia mimetismului

de factură naturalistă care se manifestase atît de des în perioada anterioară și era, de fapt, preferată în permanență de forurile conducerii politice, chiar dacă termenul «diversitate stilistică» era repetat mereu de critici.

Evoluția ulterioară a multora dintre acești artiști nu a lăsat să se deslușească amintirile perioadei de formație expresionistă; dimpotrivă, s-ar spune că la unii dintre ei a urmat un moment în care au făcut mari eforturi de a elimina urmele experienței anterioare. Evident, nu întotdeauna despărțirea de expresionism s-a produs ca efect al unei determinări programatice și e foarte greu să se stabilească în ce măsură anume ea reprezintă efectul unei orientări stilistice sau numai pe cel al unei implicite opțiuni temperamentale.

E adevărat că majoritatea și-au aflat astfel adevărata vocație stilistică și că sintaxa expresionistă le-a susținut, nu o dată, demersul în noul teritoriu stilistic spre care s-au îndreptat. Analiza formei, de adîncă vibrație sentimentală, la ALA JALEA-POPA (n. 1924), concentrarea emblematică a lui LADISLAU FESZT (n. 1930), reducția abstracționistă la linie, în gravurile RODICĂI CHIȘU (n. 1938), inflexiunile lirice de factură suprarealistă ale lui GUSTAV CSEH (n. 1934), construcția echilibrată, de o monumentalitate lipsită de emfază, a lui IOSIF TELLMAN (1923—1989), rafinatele interpretări ale formei la MIHAI MĂNESCU (n. 1941) poartă semnul unei lecții de adecvare a desenului la intensitatea cu care e trăit subiectul, lecție deprinsă într-un contact direct sau indirect (uneori e vorba doar de atmosfera în care s-au format sau maturizat artiștii respectivi) cu expresionismul.

Un gravor care și-a cîștigat un binemeritat prestigiu prin cunoașterea tehnicilor și prin rafinamentul execuției e FRED MICOȘ (n. 1907),

ale cărui imagini transmit, cum s-a spus, cu limpezime, un mesaj de discretă generozitate sufletească.

Cît de diferite pot fi rezultatele acestei lecții, însoțită uneori numai ca o ipoteză de lucru, o dovedește fluctuația stilistică a unor artiști la care ecourile stilului se mai pot recunoaște, evident transformate de întâlnirea cu alte modalități de expresie, mai adecvate temperamentului artiștilor respectivi. Mulți dintre graficienii aparținînd generațiilor care s-au impus în ultimele două decenii au fost, la Institutul de Artă, elevi ai lui Kazar, ai lui SIMION IUCA (n. 1907), excelent cunoscător al tehnicilor celor mai diverse ale gravurii, ai lui Octav Grigorescu, Traian Bădean sau ai lui Gheorghe Ivancenco, artist cultivat, dotat cu o remarcabilă capacitate de interpretare a modelului real cu rigoare și cu spontaneitate. O urmare benefică asupra dezvoltării gravurii l-a avut crearea, la începutul anilor '70, a studioului «Podul», unde artiștii au putut să experimenteze tehnicile de gravare și de imprimare. ETHEL LUCACI-BĂIAȘ (n. 1936) oferă unul dintre cele mai convingătoare exemple în această privință; comentatorii fenomenului artistic românesc din ultimii ani au remarcat, la debutul artistei, la sfîrșitul anilor '50, adeziunea la poetica expresionistă. Evoluția ei s-a produs de-a lungul unei axe ce lega formulele clasice ale expresionismului antebelic cu expresionismul abstract din anii '50 și '60. Aspirația ei de a surprinde semnul plastic pur s-a nutrit întotdeauna din această soluție bipolară care a dat artei sale o expresie atît de personală.

ADINA CALOENESCU (n. 1934) a explorat efectele grafice ale calculatorului, transpunîndu-le, însă, în imagini *desenate* cu o exemplară acuratețe și rigoare. Arta ei nu e o simplă proiecție a soluțiilor constructiviste, ci o investigație ra-

ționalistă a geometriei și a efectelor ei în plan estetic.

Un alt reprezentant al acestei generații, ȘTEFAN IACOBESCU (n. 1937), a ajuns la o construcție severă, epurată de orice implicație mimetică. Domeniul realului rămîne sursa principală a inspirației sale, dar el îl sublimază, instalînd un filtru de sensibilitate lucidă ce conferă imaginii un lirism intens. Sau ION PANAITESCU (n. 1936), înclinat spre o descripție în care vizualul acționează ca factor al sugesției și ca păstrător al memoriei poetice. Demersul lui DAMIAN PETRESCU (n. 1937) e caracterizat printr-o consecvență preocupare de a stabili unitatea factorilor ce determină forma și raporturile ei cu ideea pe care se sprijină ea; artistul e un constructor al spațiului rațional, investit cu sensuri lirice complexe, subordnînd și unele ecouri suprarealiste aceleiași tendințe de poetizare a spațiului optic.

MIRCEA DUMITRESCU (n. 1941), excelent ilustrator al unor cărți aparținînd unor direcții stilistice diverse ale literaturii românești și universale, a evoluat de-a lungul unor coordonate expresioniste, cu discrete implicații constructive, cu adînci semnificații metaforice și simbolice. TIBERIU NICORESCU (n. 1927), autor al unor ilustrații care își revelează originalitatea mai ales în registre în care e favorizată viziunea suprarealistă (de pildă — literatura lui Edgar Allan Poe); viziunea lui nu e aceea a unei morfologii fantastice, ci a unei dialectici existențiale suprarealiste. ION DONCA (n. 1938) e un constructivist, în măsura în care imaginile lui sînt compuse cu o rigoare inflexibilă a geometriilor calme. Iar fantezia lui SERGIU GEORGESCU (n. 1931) se supune unei exigențe stilistice care o ordonează în ritmuri largi, armonioase. RADU ȘTEFLEA (n. 1934) e un spirit clasic, ale

cărui afișe, realizate cu o mare siguranță a mijloacelor tehnice, își ating scopul — acela de a atrage atenția trecătorului — nu prin efecte șocante, ci prin eleganță și expresivitate. Ca și DAN ALEXANDRU IONESCU (n. 1940), care, de altfel, a și primit un premiu pentru efectul psihologic al afișelor sale CORNELIU NICOLAE s-a impus prin fantezia funcțională și prin perspectiva intelectuală a afișelor lui. DUMITRU CIONCA (n. 1936) e autorul unor construcții severe, în care albul și negrul își dezvăluie marile lor valențe plastice, dar nu alungă efluviile afective. MIHAIL GYÖRGY (n. 1930) e un artist al desenului limpede și echilibrat, cu ușoare accente de intensitate expresionistă. RĂDUȘ JUGĂURS (n. 1931) observă lucrurile cu neascunsă candoare și le tălmăcește în imagini de un lirism liniștit. ADRIAN DUMITRACHE (n. 1943) integrează imaginea figurativă într-un montaj ritmat cu fantezie, alert, în care izbutește să introducă momente de suspans plastic.

Elegante, concise, desenele și gravurile ANEI MARIA SMIGHELSCHI (n. 1935) au o expresivitate care provine din claritatea metaforei poetice.

La LUCIA MAFTEI se realizează o sinteză a organicului, sugerat de spiralele unor melci uriași sau de nervurile unor frunze și a abstractului, pentru că aceste desfășurări în spațiu sînt guvernate de legile riguroase ale construcției formei geometrice. DECEBAL NIȚULESCU (n. 1939), pictor și grafician, se exprimă pe sine mai clar în gravurile realizate cu fantezie, dinamice, cu o eleganță simplă. NAPOLEON ZAMFIR (n. 1926) e, deopotrivă, afișist, autor al unor lucrări de grafică de șevalet, ilustrații de carte și al unor proiecte de artă ambientală, remarcabile prin claritatea efectului vizual și prin precizia execuției. Monumentale, imaginile ambientale conțin întotdeauna un simbol ce

se justifică prin înțelesul lui uman, lipsit de emfază sau grandilocvență. Un spirit clasic s-a relevat în creația lui TROFIN BRÎNZĂ (1921—1985), autor al unor imagini echilibrate și clare. Emblematica lumii moderne, tălmăcită de GHEORGHE TOFAN (n. 1925) în efigii heraldice pline de fantezie și realizate în tehnici ce permit integrarea lor în spațiul urban (aluminiiu eloxat), are la acest artist o anume savoare ce se opune oricărei rigidități. Și tot la emblemă ajunge ION TRUICĂ (n. 1935), dar interpretată ca un semn dintr-un alfabet ciudat și, paradoxal, perfect inteligibil.

Un artist care și-a creat o formulă stilistică proprie e EUGEN MIHĂESCU (n. 1937); desenele lui au fost tipărite în diverse ziare și reviste (*The New York Times*, *The New Yorker*, *The Time*, *Fortune*, *Graphis*, *Le Figaro* etc.) și răspîndite în multe milioane de exemplare. O declarație pe care a făcut-o el cu cîțiva ani în urmă e pe deplin edificatoare: «Încerc să pun dinamită în spațiul inefabil dintre vârful creionului și foaia de hîrtie». Unele desene sînt sinteze ale lui Píranesi, Kafka și Orwell, artistul purtînd o ireductibilă polemică cu regimurile totalitare din întreaga lume și dezvăluind tragedia condiției umane a acestui timp.

Cei mai mulți dintre graficienii citați aici au participat la o semnificativă modernizare a modalităților de expresie a afișului. Se continua, în circumstanțe fundamental diferite, o operă începută încă înainte de război de generația lui Paul Miracovici, Mac Constantinescu și PETRE GRANT (1904—1990), reluată în primii ani după război de artiști ca IOSIF COVA (1912—1987) sau IOSIF MOLNAR (1907—1986). În ultimele două decenii, afișul a evoluat spre forme convenționale, terne; nu se mai tipăreau afișe culturale cu caracter artistic, celelalte erau comandate doar cu prilejul cîtorva serbări ani-

cărui afișe, realizate cu o mare siguranță a mijloacelor tehnice, își ating scopul — acela de a atrage atenția trecătorului — nu prin efecte șocante, ci prin eleganță și expresivitate. Ca și DAN ALEXANDRU IONESCU (n. 1940), care, de altfel, a și primit un premiu pentru efectul psihologic al afișelor sale CORNELIU NICOLAE s-a impus prin fantezia funcțională și prin perspectiva intelectuală a afișelor lui. DUMITRU CIONCA (n. 1936) e autorul unor construcții severe, în care albul și negrul își dezvăluie marile lor valențe plastice, dar nu alungă efluviile afective. MIHAIL GYÖRGY (n. 1930) e un artist al desenului limpede și echilibrat, cu ușoare accente de intensitate expresionistă. RĂDUȘ JUGĂURS (n. 1931) observă lucrurile cu neascunsă candoare și le tălmăcește în imagini de un lirism liniștit. ADRIAN DUMITRACHE (n. 1943) integrează imaginea figurativă într-un montaj ritmat cu fantezie, alert, în care izbuteste să introducă momente de suspans plastic.

Elegante, concise, desenele și gravurile ANEI MARIA SMIGHELSCHI (n. 1935) au o expresivitate care provine din claritatea metaforei poetice.

La LUCIA MAFTEI se realizează o sinteză a organicului, sugerat de spiralele unor melci uriași sau de nervurile unor frunze și a abstractului, pentru că aceste desfășurări în spațiu sînt guvernate de legile riguroase ale construcției formei geometrice. DECEBAL NIȚULESCU (n. 1939), pictor și grafician, se exprimă pe sine mai clar în gravurile realizate cu fantezie, dinamice, cu o eleganță simplă. NAPOLEON ZAMFIR (n. 1926) e, deopotrivă, afișist, autor al unor lucrări de grafică de șevalet, ilustrații de carte și al unor proiecte de artă ambientală, remarcabile prin claritatea efectului vizual și prin precizia execuției. Monumentale, imaginile ambientale conțin întotdeauna un simbol ce

se justifică prin înțelesul lui uman, lipsit de emfază sau grandilocvență. Un spirit clasic s-a relevat în creația lui TROFIN BRÎNZĂ (1921—1985), autor al unor imagini echilibrate și clare. Emblematica lumii moderne, tălmăcită de GHEORGHE TOFAN (n. 1925) în efigii heraldice pline de fantezie și realizate în tehnici ce permit integrarea lor în spațiul urban (aluminiiu eloxat), are la acest artist o anume savoare ce se opune oricărei rigidități. Și tot la emblemă ajunge ION TRUICĂ (n. 1935), dar interpretată ca un semn dintr-un alfabet ciudat și, paradoxal, perfect inteligibil.

Un artist care și-a creat o formulă stilistică proprie e EUGEN MIHĂESCU (n. 1937); desenele lui au fost tipărite în diverse ziare și reviste (*The New York Times*, *The New Yorker*, *The Time*, *Fortune*, *Graphis*, *Le Figaro* etc.) și răspîndite în multe milioane de exemplare. O declarație pe care a făcut-o el cu cîțiva ani în urmă e pe deplin edificatoare: «Încerc să pun dinamită în spațiul inefabil dintre vârful creionului și foaia de hîrtie». Unele desene sînt sinteze ale lui Piranesi, Kafka și Orwell, artistul purtînd o ireductibilă polemică cu regimurile totalitare din întreaga lume și dezvăluind tragedia condiției umane a acestui timp.

Cei mai mulți dintre graficienii citați aici au participat la o semnificativă modernizare a modalităților de expresie a afișului. Se continua, în circumstanțe fundamental diferite, o operă începută încă înainte de război de generația lui Paul Miracovici, Mac Constantinescu și PETRE GRANT (1904—1990), reluată în primii ani de după război de artiști ca IOSIF COVA (1912—1987) sau IOSIF MOLNAR (1907—1986). În ultimele două decenii, afișul a evoluat spre forme convenționale, terne; nu se mai tipăreau afișe culturale cu caracter artistic, celelalte erau comandate doar cu prilejul cîtorva serbări ani-

versare, iar execuția lor era încredințată, de cele mai multe ori, unor graficieni fără prea multă vocație care repetau pînă la saturație soluții știute de ei că au șanse a fi aprobate de comanditarii politici.

Între timp, afișisti cu evidente înzestrări, capabili să creeze necesarul șoc psihologic al trecătorului, se vedeau obligați să se limiteze la expoziții personale, lucrările lor fiind doar rareori tipărite. De altfel, simptomatic, chiar locurile de afișaj au dispărut, în anii '70, din peisajul marilor orașe.

Raționalism și abstracție

Se vorbește adesea despre prezența unei constante raționaliste în grafica românească a acestei perioade; chiar și în interiorul creației expresioniste, crispările dureroase, izbucnirile unei conștiințe sfîșiate de spectacolul unei lumi rău alcătuite lipsesc aproape cu desăvîrșire. Aspirația la echitate universală, la justiție socială și morală e exprimată de cele mai multe ori într-o formă ce caută să pună în lumină permanențele, valorile fundamentale, încrederea în destinul umanității. Clasicismul nu e o soluție stilistică, ci o perspectivă filosofică.

Fenomenul e cu atît mai semnificativ, cu cît se produce și în interiorul unei formule care, prin însăși natura ei, ar încuraja prejudecata că refuză oricare intervenție a ideii ordonatoare — expresionismul abstract. Identificată cu arta compoziției pure, această soluție stilistică ar însemna o prelungire a senzațiilor nervoase; s-a uitat, în multe cazuri, o precizare pe care, încă din 1912, o făcea unul dintre cei mai de seamă fondatori ai viziunii, atît de noi pe atunci. Nu ajunge — preciza Kandinsky — să se facă apel la senzație:

opera de artă trebuie să provoace o reacție la un nivel mult mai profund al conștiinței privitorului. În 1931, Mattis-Teutsch publică lucrarea *Ideologia artei* în care postula un principiu similar: arta nu se poate justifica decît ca expresie a unor stări de spirit ce antrenează straturile profunde ale conștiinței și sînt, organizate apoi de logica riguroasă a formelor colorate. Într-o vreme cînd principiile artei mimetice erau dominante în pictura românească, concepțiile lui Mattis-Teutsch au reprezentat un sprijin important pentru tinerii artiști care se simțeau chemați spre modalități mai complexe de stabilire a unor raporturi logice cu universul vizual. S-a putut vorbi la un moment dat de o «școală brașoveană» ce evolua în sensul ideilor maestrului care asocia atît de personal sensurile constructivismului și ale artei abstracte. Dintre foștii lui discipoli de acum trei decenii, cea mai fidelă modelului creat de maestru e EMILIA APOSTOLESCU (n. 1927), autoare a unor compoziții ale căror principii unificatoare sînt ritmul armonios al geometriilor, construcția sintetică, reducția logică a cromaticii.

O personalitate puternică a expresionismului românesc e WANDA SACHELARIE-VLADIMIRESCU (n. 1916), a cărei viziune a fost interpretată de unii ca aparținînd mai curînd fauvismului, pentru că arta ei nu vădește conștiința dramatică și neliniștită a existenței, ci o intensitate și exaltare a culorii și chiar a liniei care devine exuberantă. E, însă, tot atît de adevărat că la unii reprezentanți ai expresionismului abstract, la Pollock însuși, istoricii artei moderne au stabilit, dincolo de criteriul vitalității atribuit picturii, existența unei «armonii pure», a unei «schimbări fără ciocniri», amintindu-le unora dintre ei (lui Herbert Read, de exemplu) de «arta de echilibru» și de «calmantul pentru spirit» ale lui Matisse.





ALEXANDRU CIUCURENCU, *Natură moartă*

CORNEL MEDREA, *Maternitate*

PAUL ERDÖS, *Duminică în sat*

HENRI CATARGI, *Natură moartă*









ȘTEFAN SZÖNYI. *Răscăla*

AUREL CIUPE. *Vila a Ion Andreescu în Iași*

PAUL MIRACOVICI. *Peisaj*





MICAELA ELEUTHERIADE, *Sorento*

LUCIA DEM. BĂLĂCESCU, *Din Bucureștii de altădată*



MARGARETA ȘTERIAN, *Grădină de vară*





CATUL BOGDAN, Grădină
GHEORGHE VÂNĂTORU, Peisaj din Cluj
ION MUSCELEANU, Portret





ION IRIMESCU, *Muzica*
ALEXANDRU CUMPĂȚĂ, *Compoziție*





ION JALEA, Zdrobiți orînduirea cea crudă și nedreaptă

1 OSCAR HAN, *Mihai Viteazul*



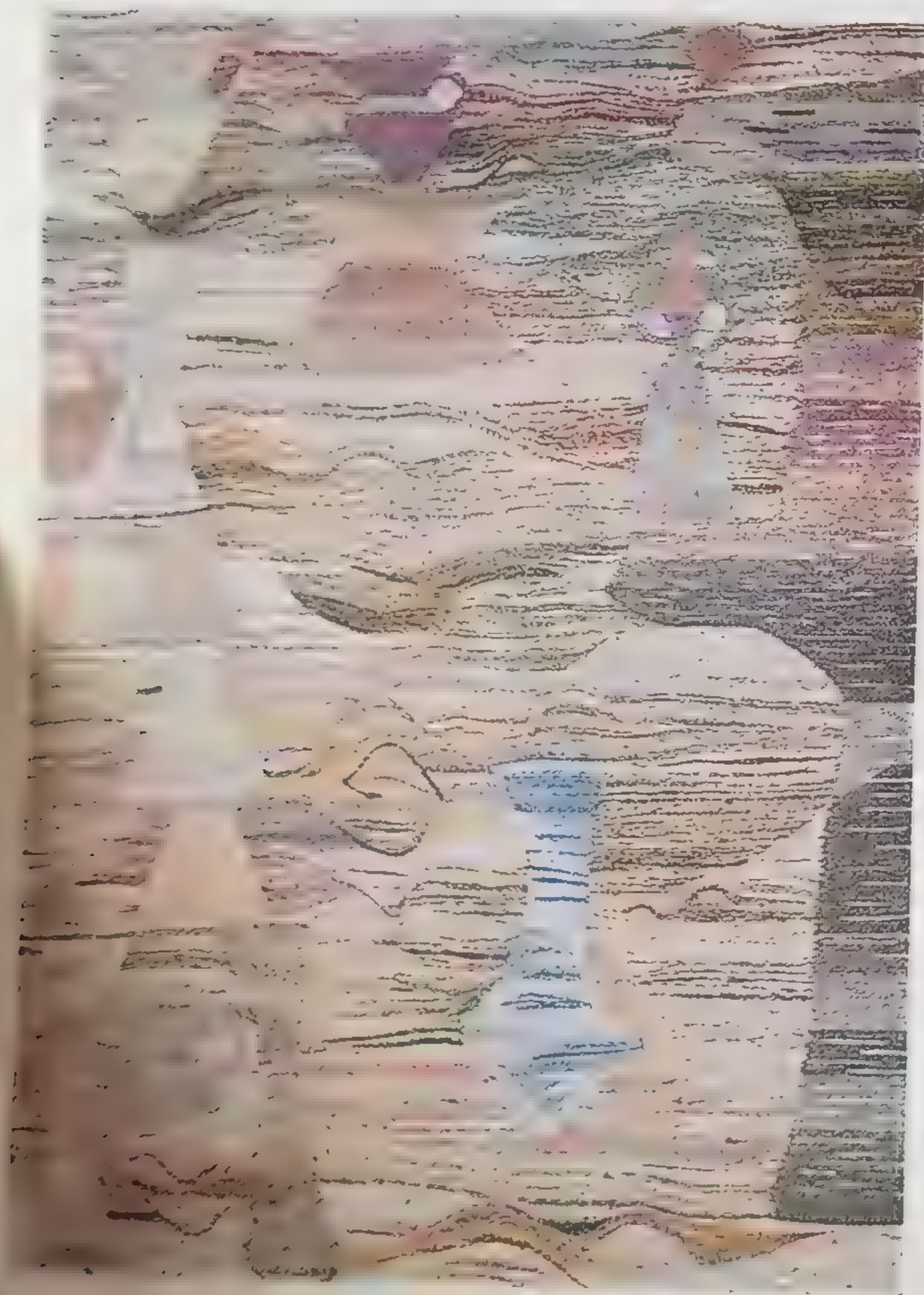
GHEORGHE LABIN, *Ion Vodă la Căluș*



ȘTEFAN CONSTANTINESCU, Ștefan cel Mare la Podul Înalt

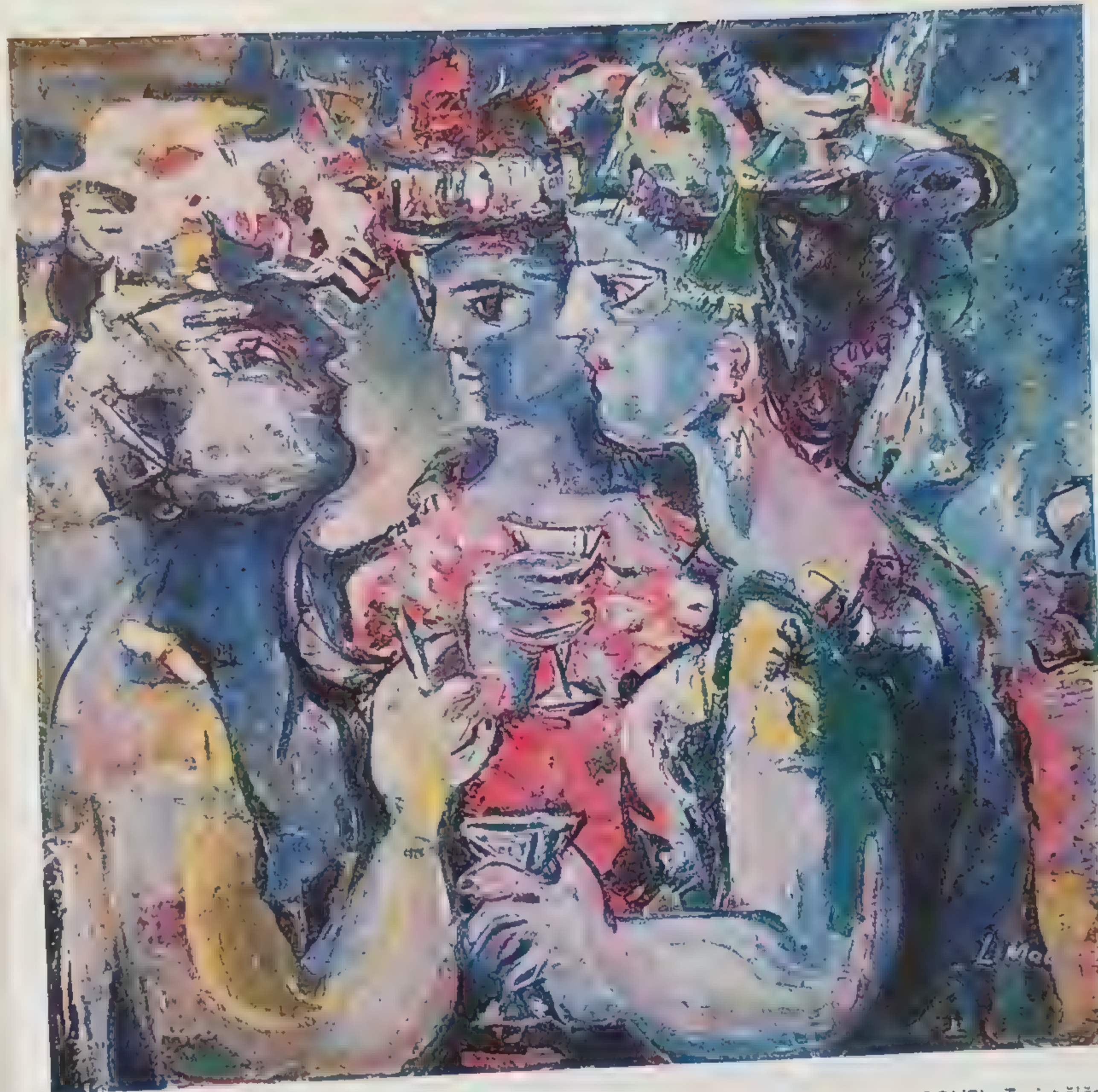
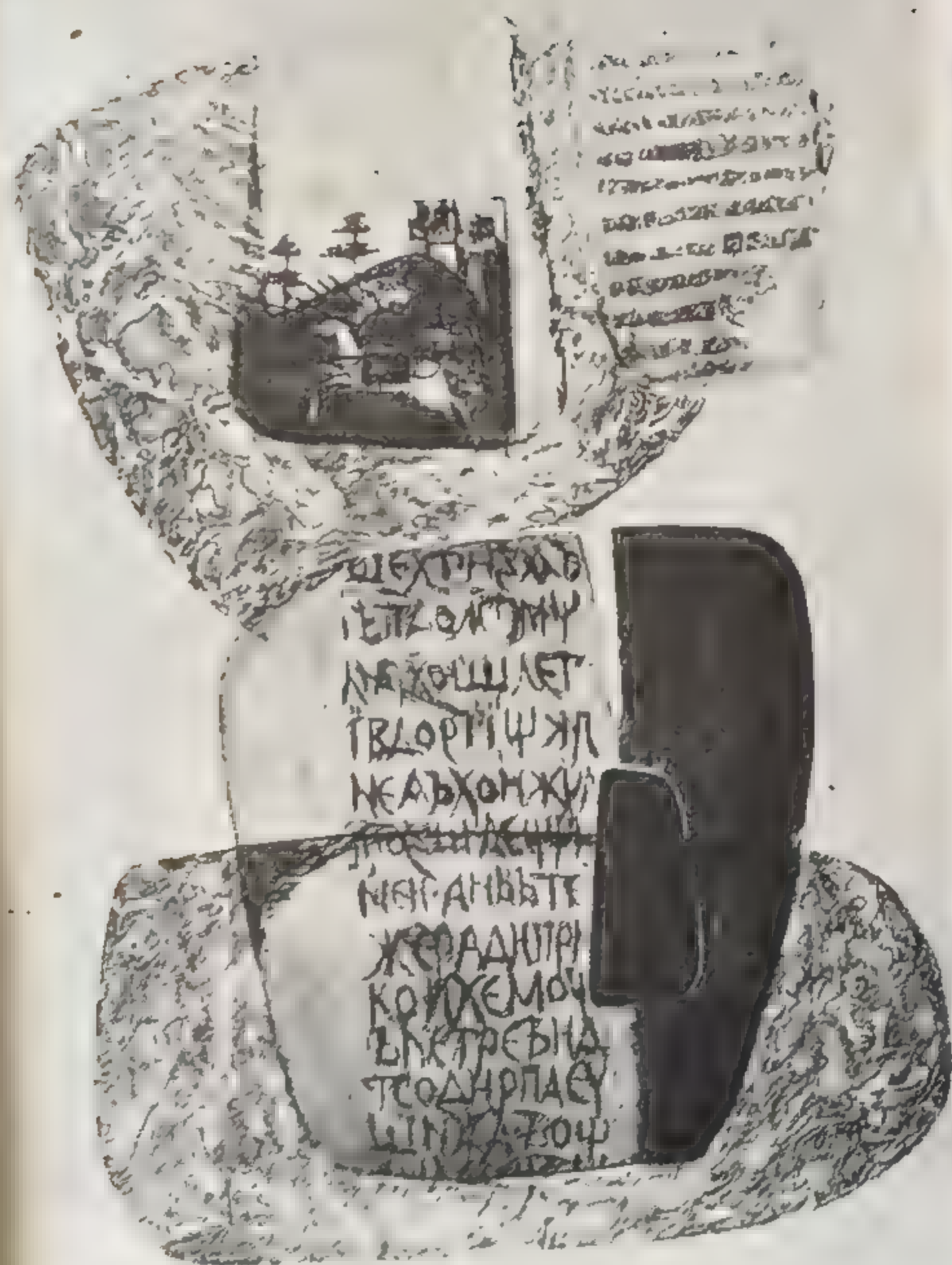


MIMI PODEANU, *Tapiserie*



FLORICA CORDESCU, *Desen*

CORINA BEIU ANGHELUȚĂ, Vestigii



LIGIA MACOVEI, Trei pălări

VASILE DOBRIAN, Torund
VASILE KAZAR, Desen din ciclul «Făpturi»



GHEZA VIDA R...



ION ȚUCULESCU, *Floarea soarelui*

GHEORGHE ANGHEL, *Victoria*

ION POPESCU NEGRENI, *Flori*





HORIA DAMIAN, Tronul
ZOLTAN KOVACS, Autoportret



NAGY IMRE, Părul pădurei și miei
EUGEN GÂSCĂ, Primăvara





ION SĂLIȘTEANU, *Primăvara*

OCTAV GRIGORESCU, *Arderea Arhondologiei*



MARCEL CHIRNOAGĂ, *Mască*





CONSTANTIN DIPȘE, *Peisaj*

IULIA HĂLĂUCESCU, *În port la Drobeta Turnu Severin*



GHEORGHE ILIESCU CĂLINEȘTI,
Scîlpul iubirii



GABRIELA PĂTULEA DRĂGUT, *Flori*

DAN HATMANU, *Peisaj cu case*

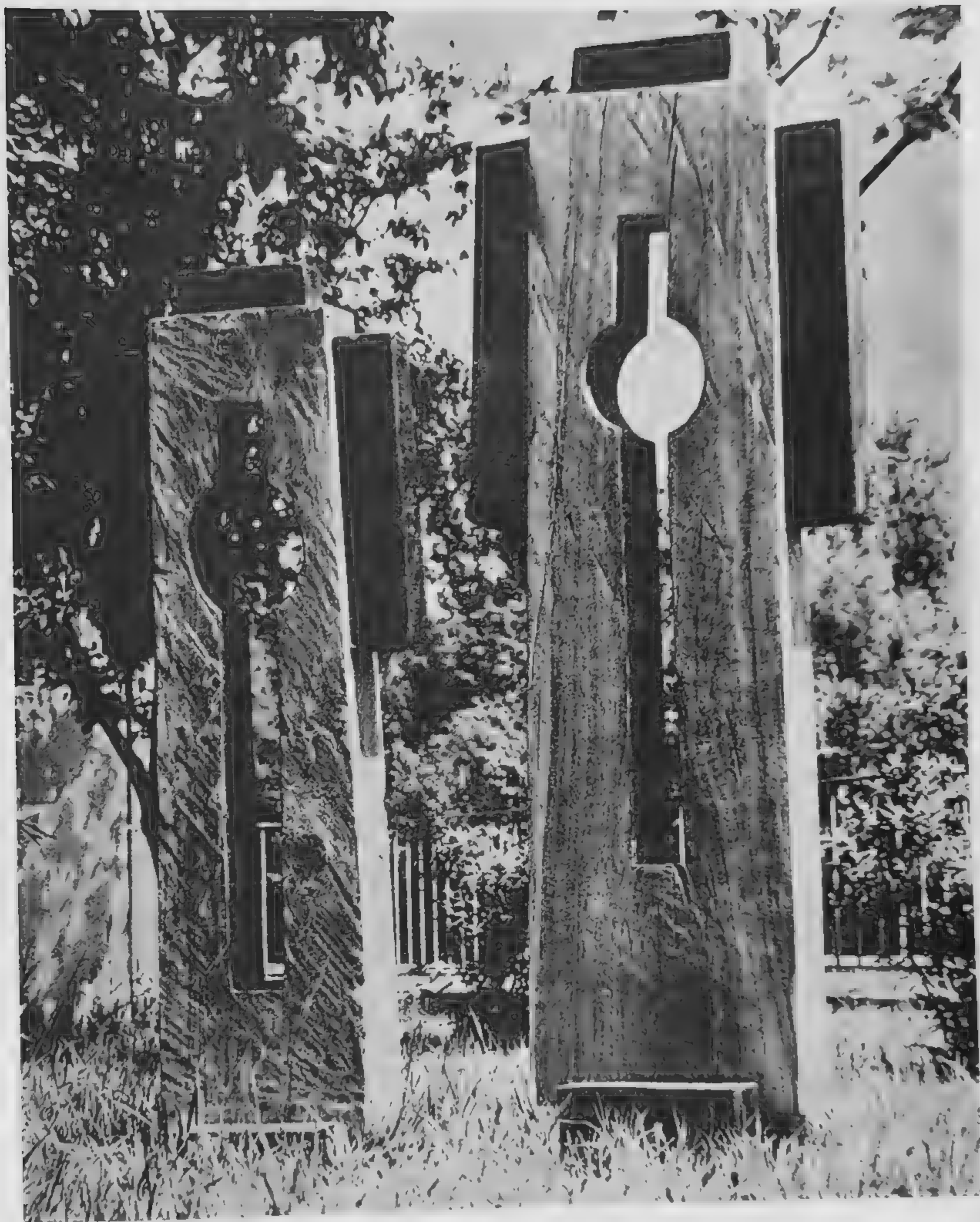


ION MURARIU, *Iarnă*

Handwritten text in the top left corner, possibly a title or page number, which is mostly illegible due to fading and the angle of the page.









VASILE CELMARE, *Anemone*
PAUL VASILESCU, *Maternitate*





VIRGIL ALMAȘANU,
Revoluționari la 1848

GHEORGHE SPIRIDON, *Natură moartă*
SULTANA MAITEC, *Volevod*



APOSTU, Lapona
SPIRU CHINTILĂ, *Natură moartă*

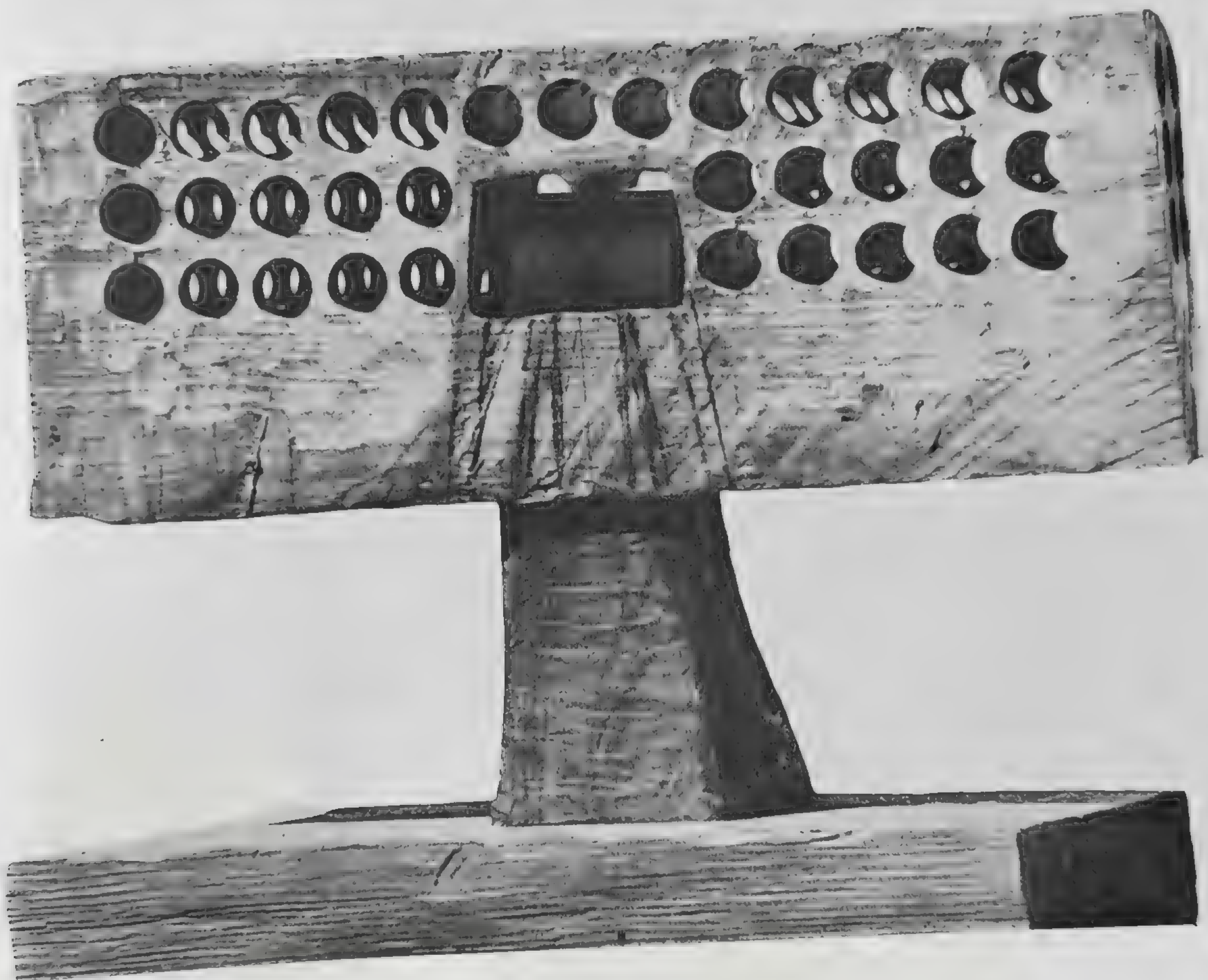




TRAIAN BRĂDEAN, *Roma*

SILVIA RADU, *Dansatoare*





GEORGETA NĂPĂRUȘ,
Stang medieval românească



ION PACEA, Natură moartă





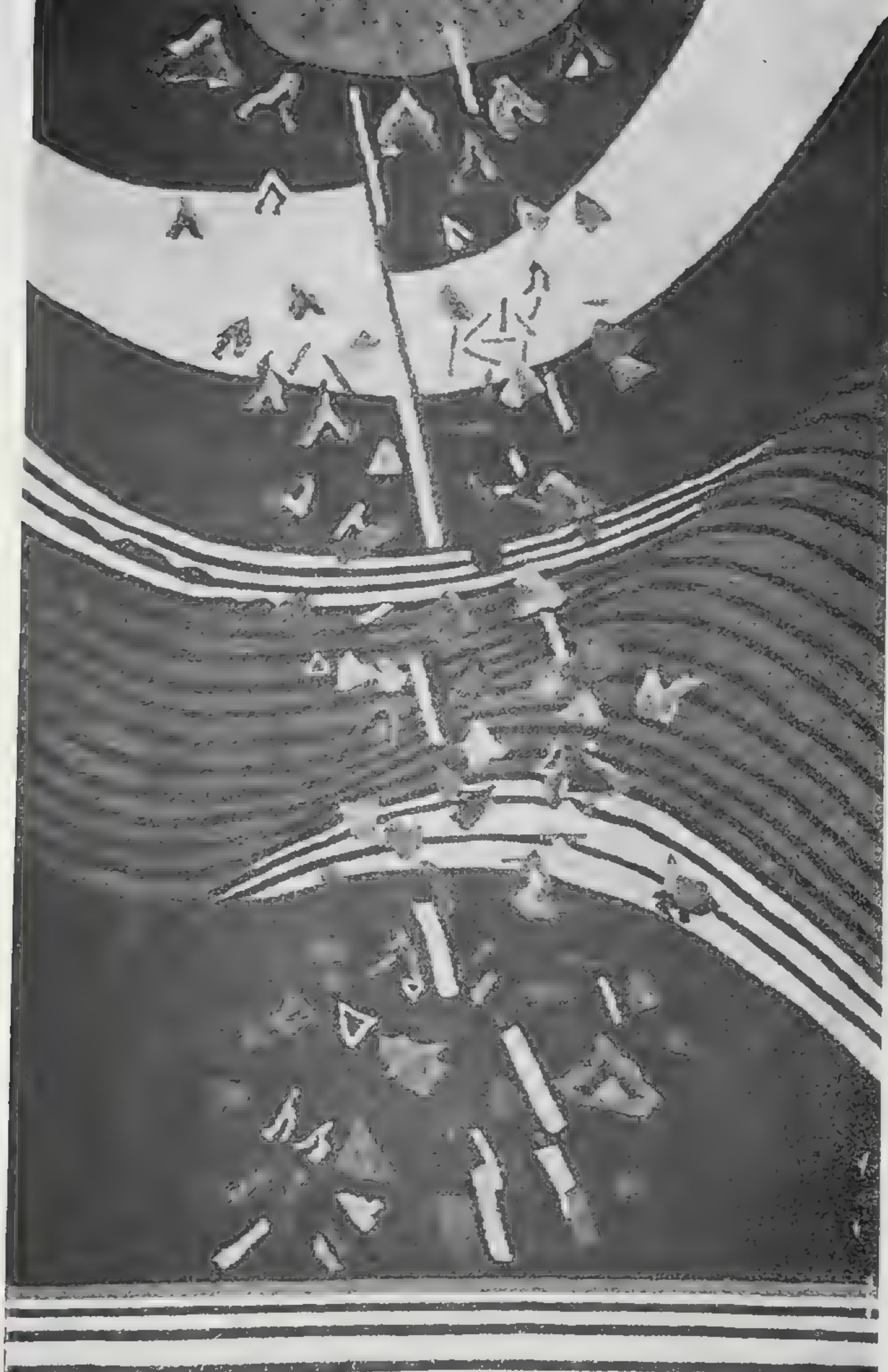
WANDA SACHELARIE, *Bucurle*

ANGELA POPA BRĂDEAN, *Fazan*





MARIA MIHALACHE-BLENDEA, *Desfășurare*



CONSTANTIN BLENDEA, *Negru și cobalt*



CONSTANTIN PILIUȚĂ, *Peisaj cu case*
AUREL NEDEL, *Autoportret*





1901 M.D. 297
EFTIME MODALCA, *Compo Jolot*



TEODOR MORARU, *Diguri*



PETRU POPOVICI, *Peisaj*
IACOB LAZĂR, *Don Quijote*



EUGEN POPA, *Plinea*
RODICA LAZĂR, *Căii*



FLORIN NICULIU, *Inserare*
GRIGORE MINEA, *Victorie*



SABIN BĂLAȘA, *Amazoane*

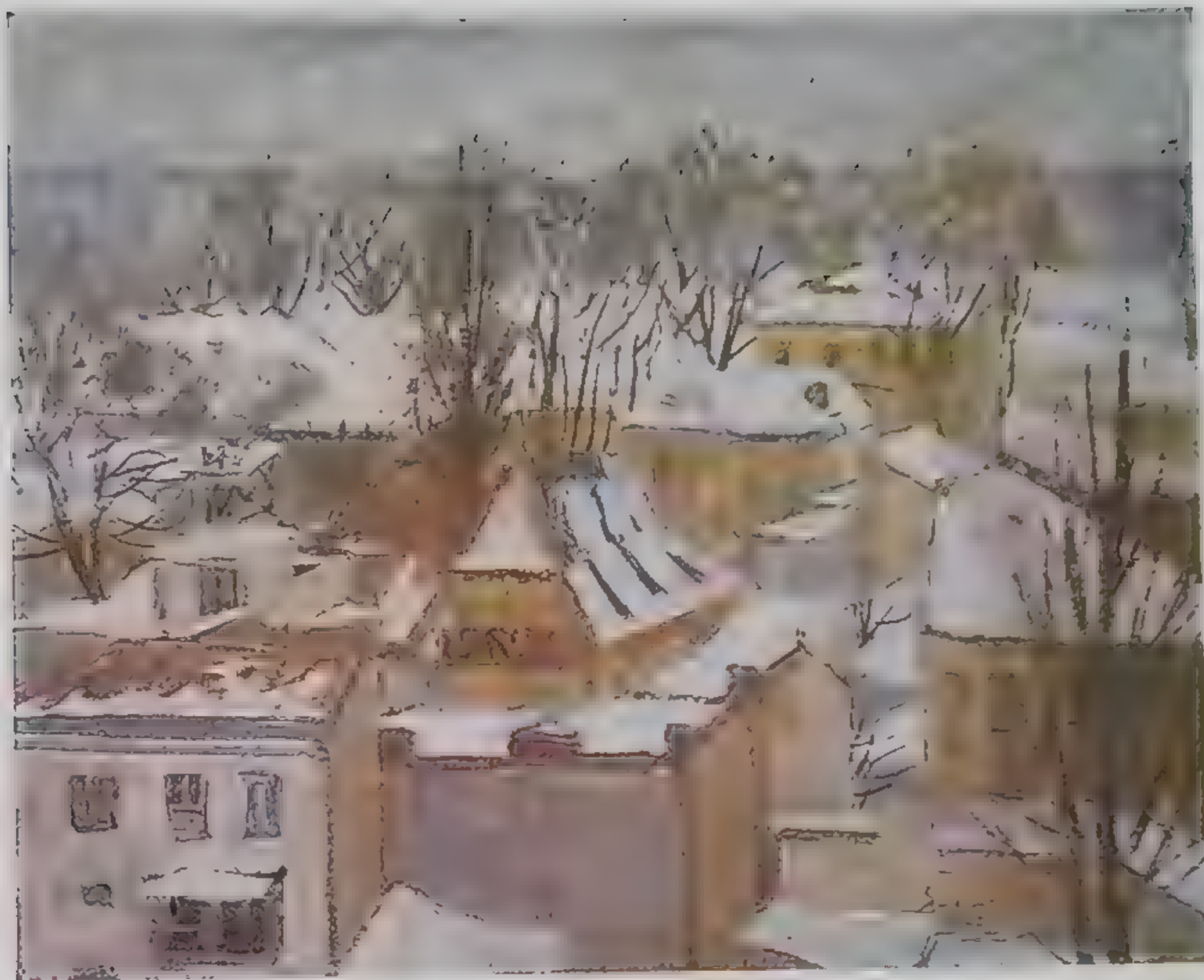


Sabin Balas
84

JOSEF KRIJANOVSKY, *Compoziție*
IOANA KASSARGIAN, *Baladă*



SANDA ȘĂRĂMĂȚ, Acoperișuri



ILEANA CODREANU, Peisaj

HOREA FLĂMÂND, *Compoziție*
ION NICODIM, *Curcubeul*



ANA LUPAȘ, *Tulnice*



HORIA BERNEA, Steug

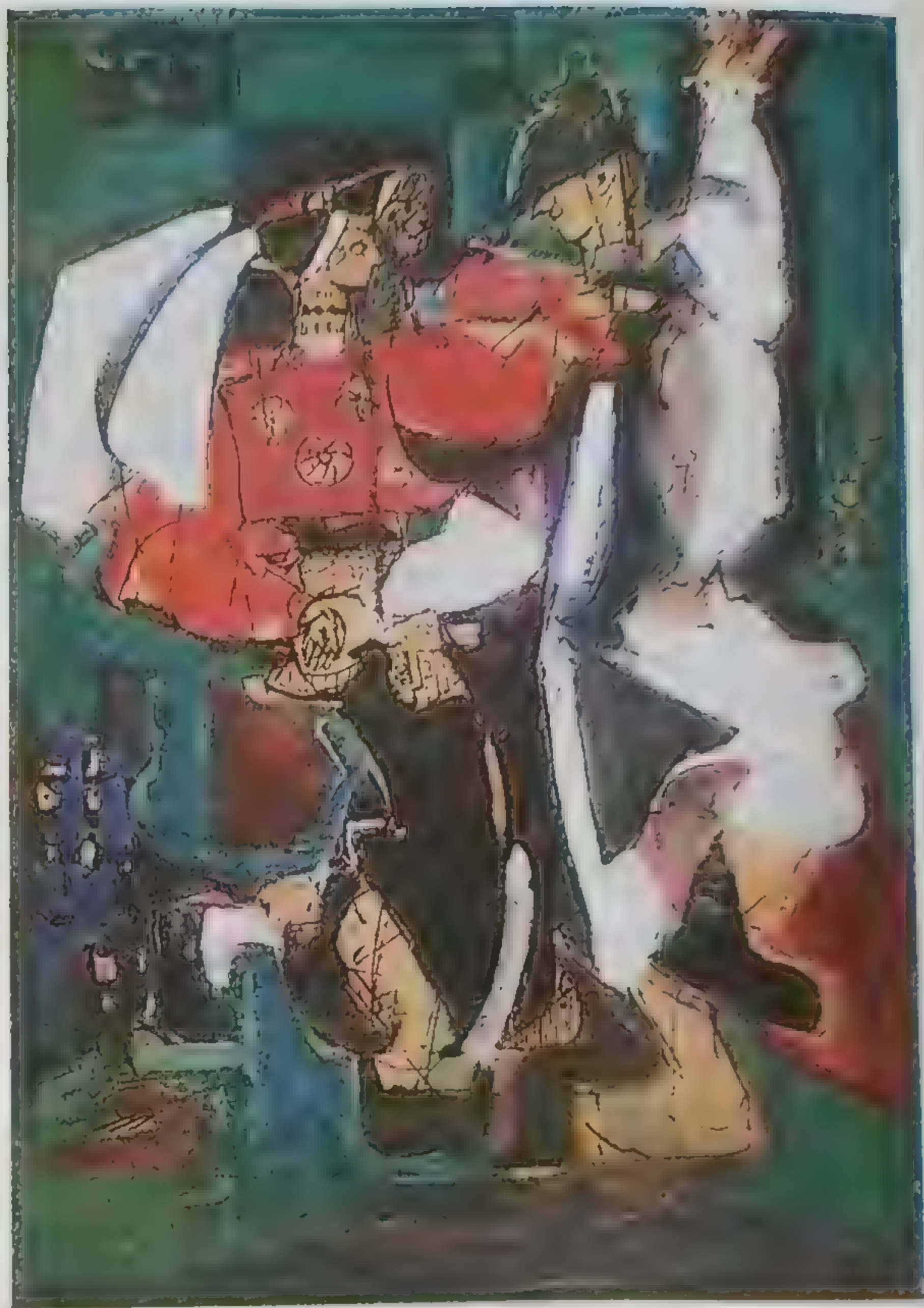


MARIN GHERASIM, Absida



SEVER FRENȚIU, *Portret*

ERVANT NICOGOSIAN, *Metohă*
MARIANA PETRAȘCU, *Dans*

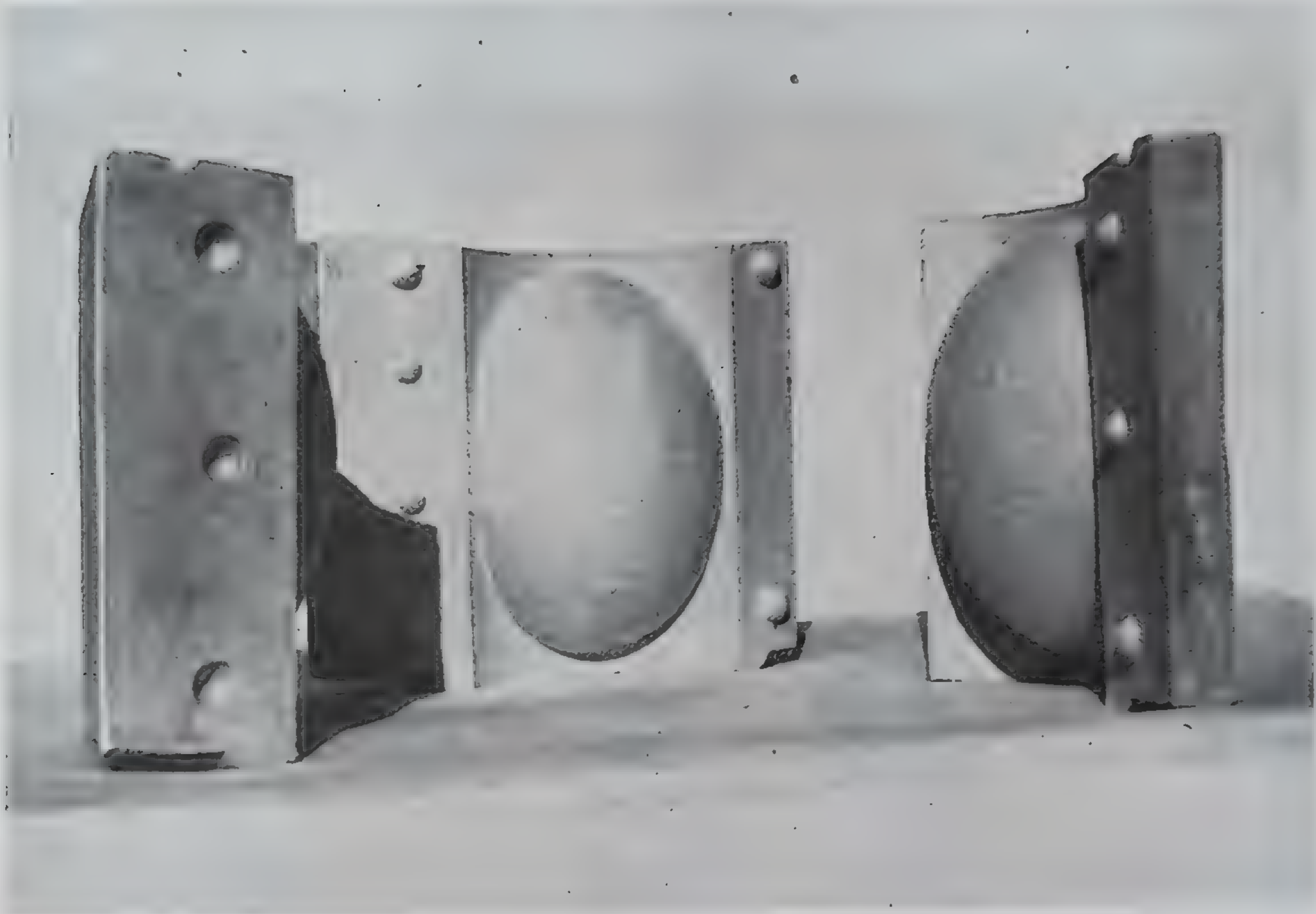


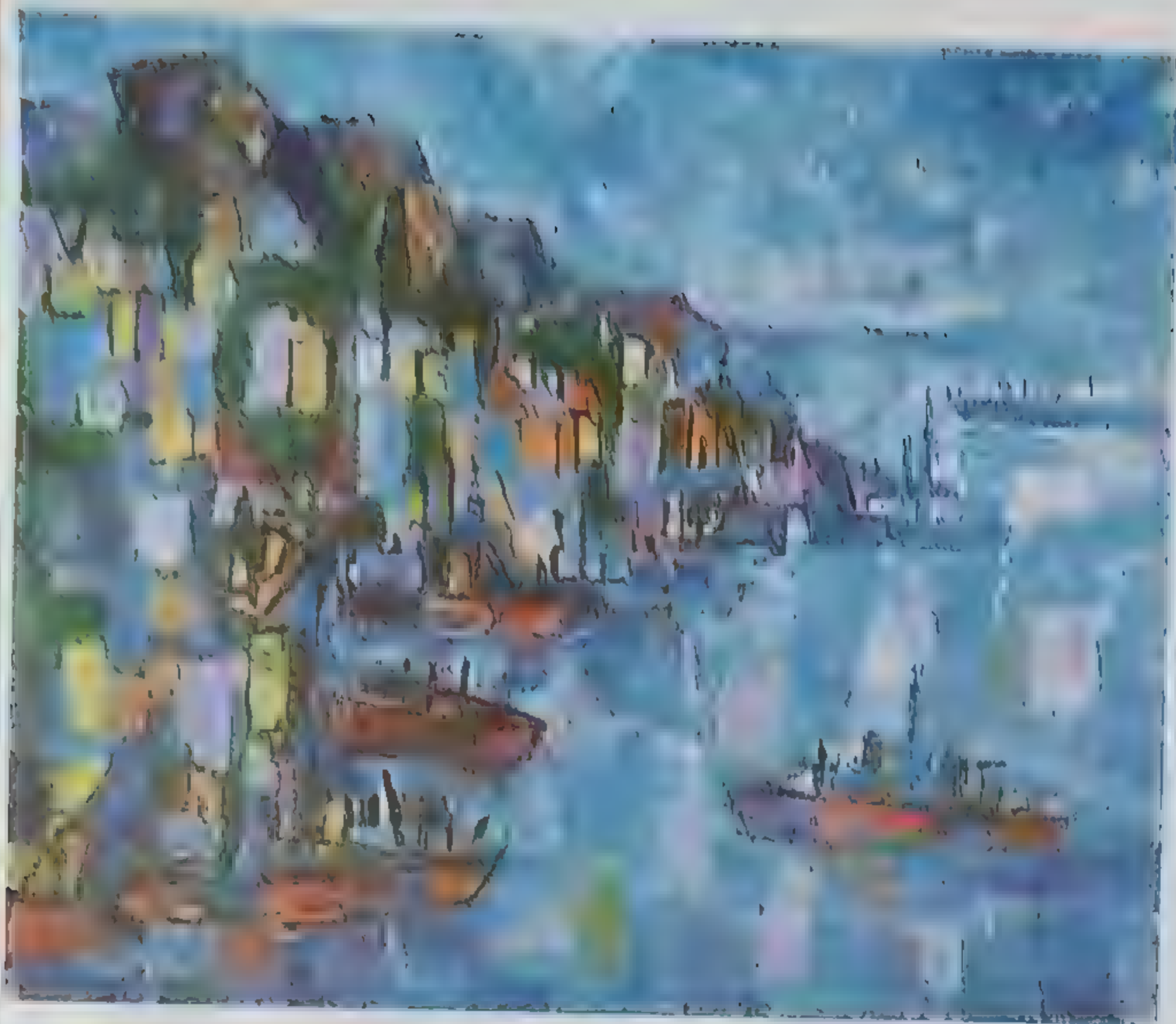
VIOREL MĂRGINEAN, Peisaj





VIRGIL POPA, *Compoziție*
EVA CERBU, *Fotă în garben*





ELENA UȚĂ CIULLARU, *Capri*
 NICOLAE FLOREȘ, *Compoziție*



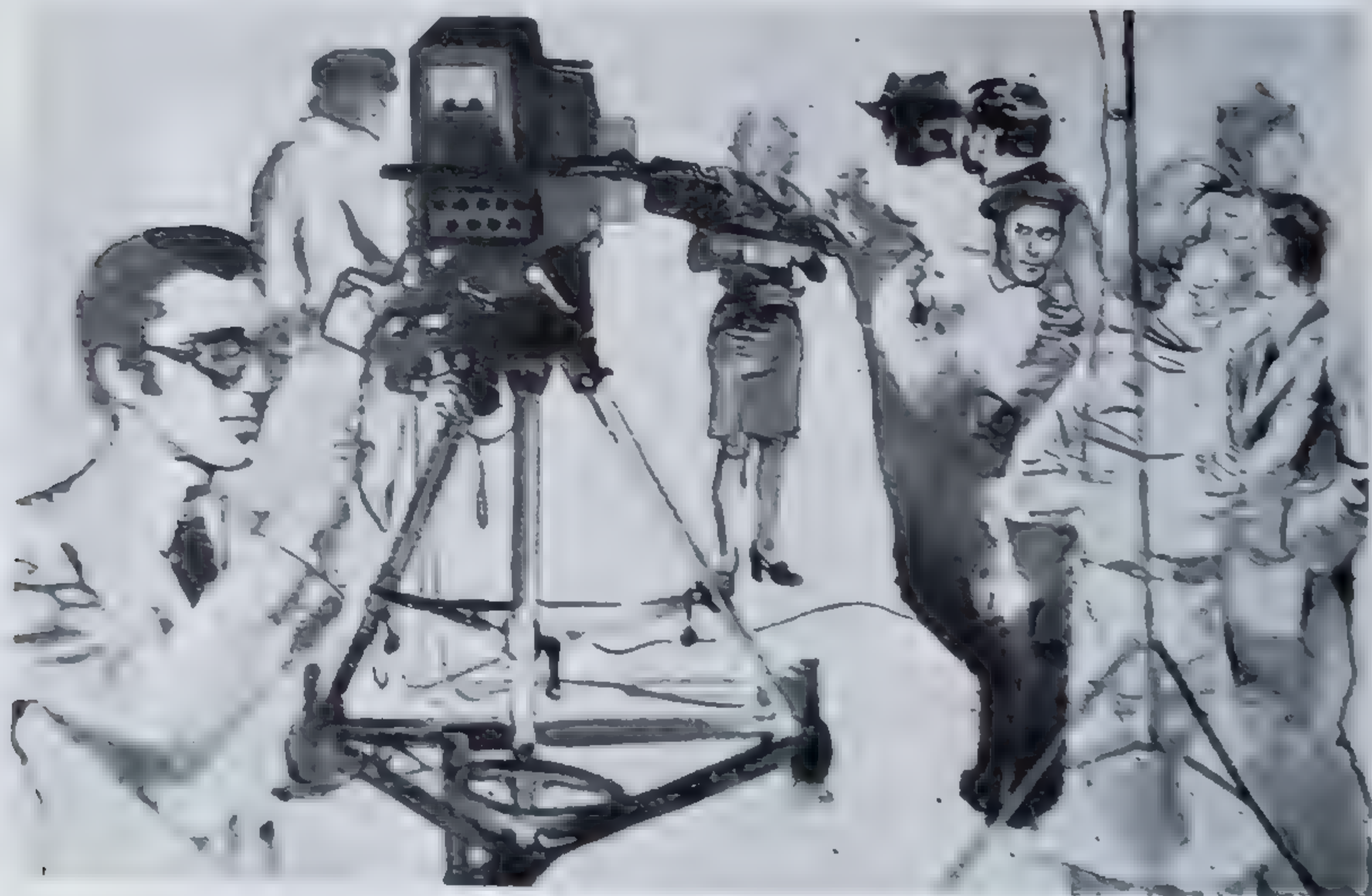


ILEANA BALOTĂ, *Zăplăsi*
SPIRU VERGULESCU, *Pelsoaj cu scări*





DR. COLLEGE - WEST HILL





TEODORA MOISEȘCU-STENDL, *Danae*



ION STENDL, *Compoziție pe un cer de Mantegna*

FRANCOIS PAMIIL, *Intrarea artiștilor*
GETA BRĂTISCU, *Cele șase zile lucrătoare ale Nedeli*



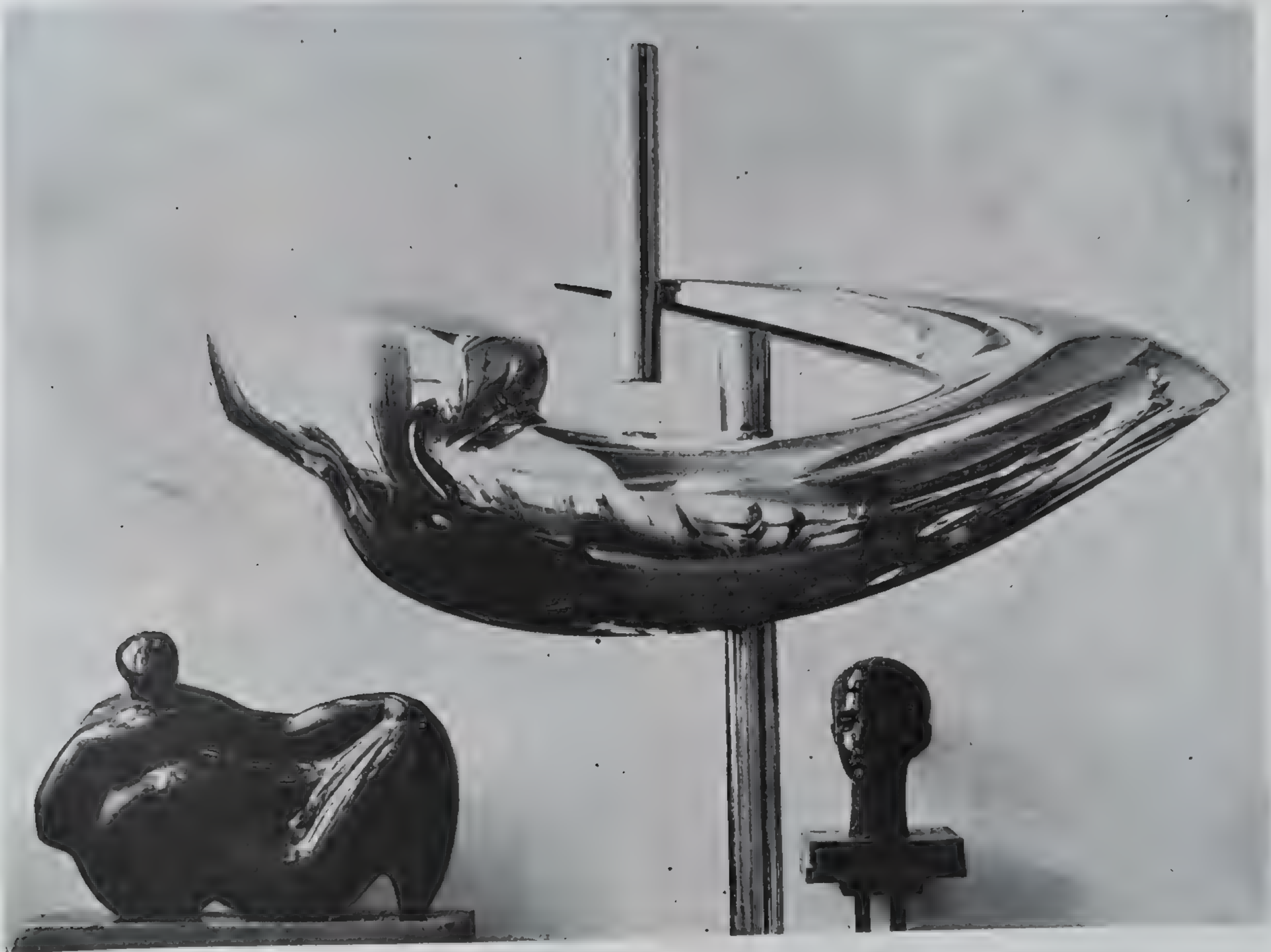




PAUL SIMA, Amintiri din călătorie



MARIA CONSTANTIN, Pe Dunăre



CONSTANTIN LUCACI, *Formă spațială*

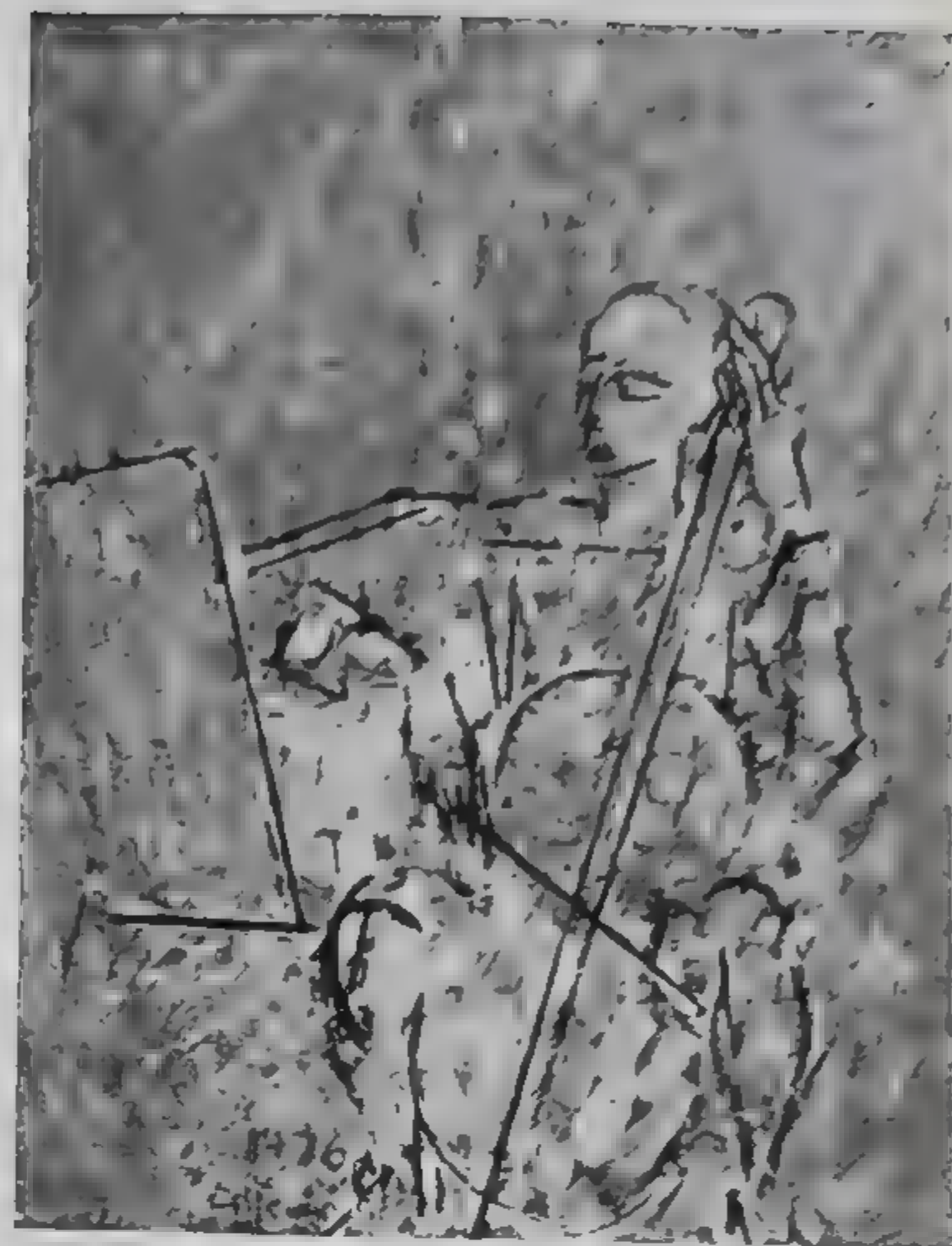


SIMONA VASILIU CHINTILĂ,
Forme



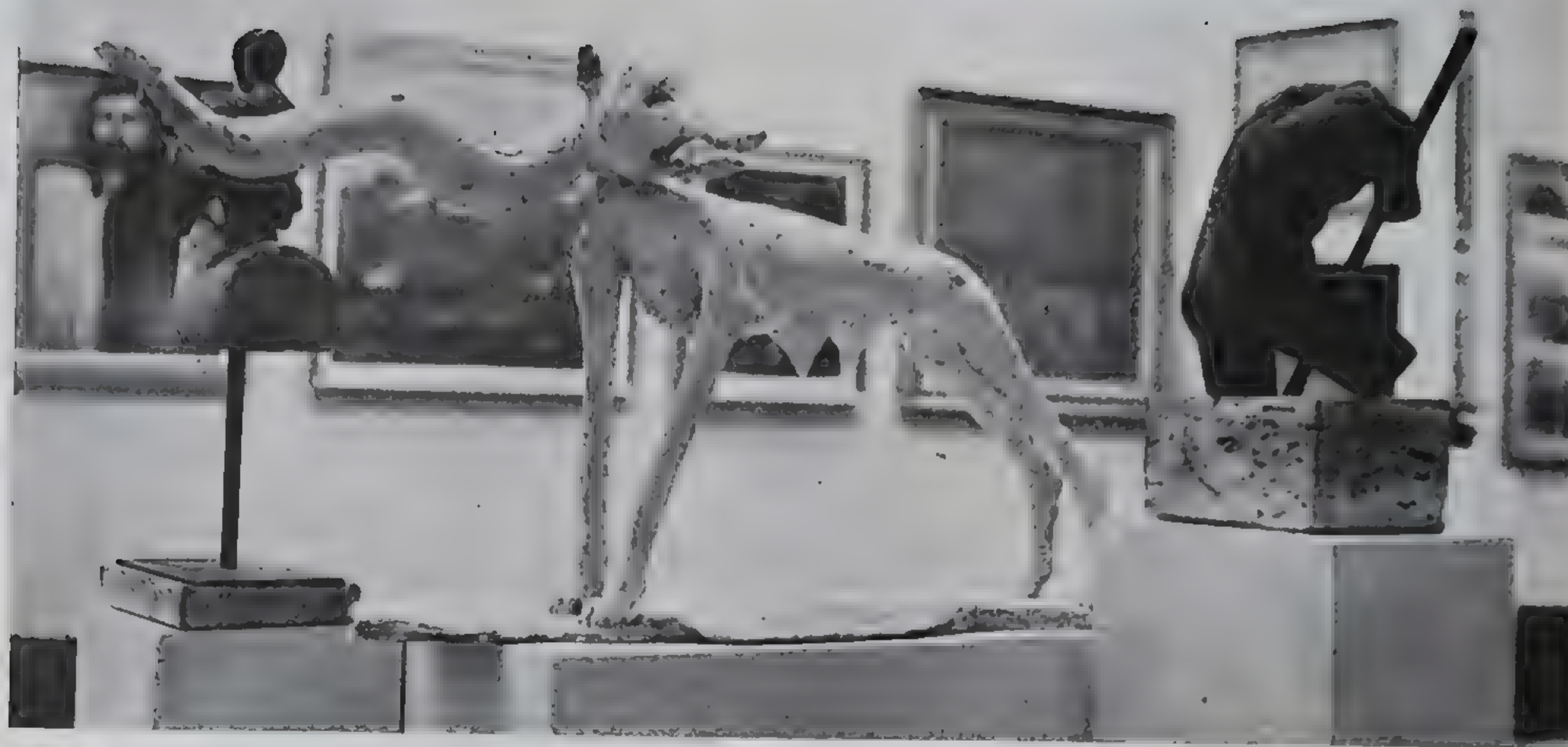
IULIA ONIȚĂ, *Magna Mater*

VASILE PINTEA, *Somnul pietrelor*
MARIUS CILIEVICI, *Violoncelist*
PAUL GHERĂȘIM, *Boltă*





- LIAŢA ŞAPU, Istoria poporului român (detaliu)



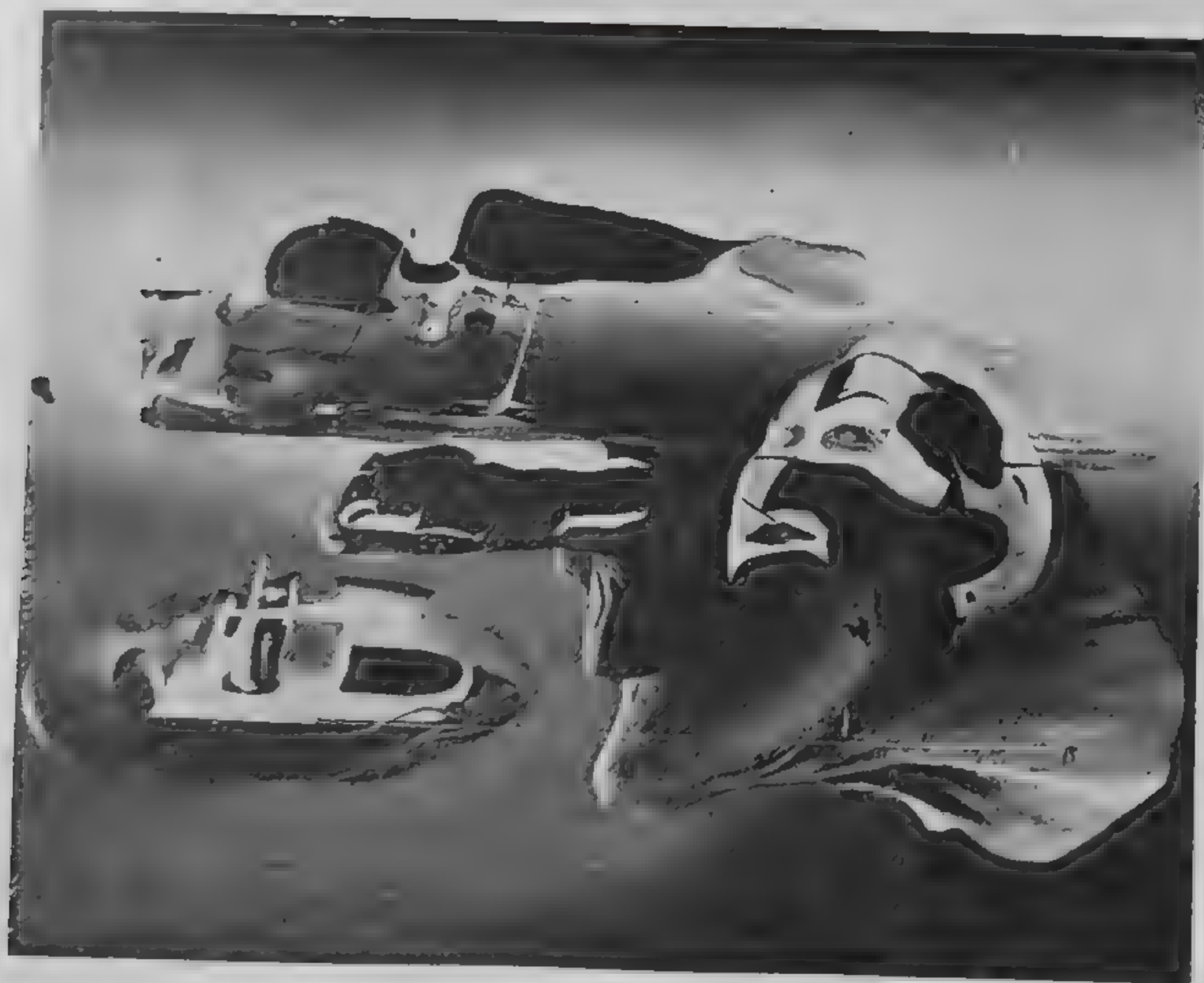
VASILE GORDUZ, *Nașterea neamului*
DUMITRU PASIMA, *Cumpănă*



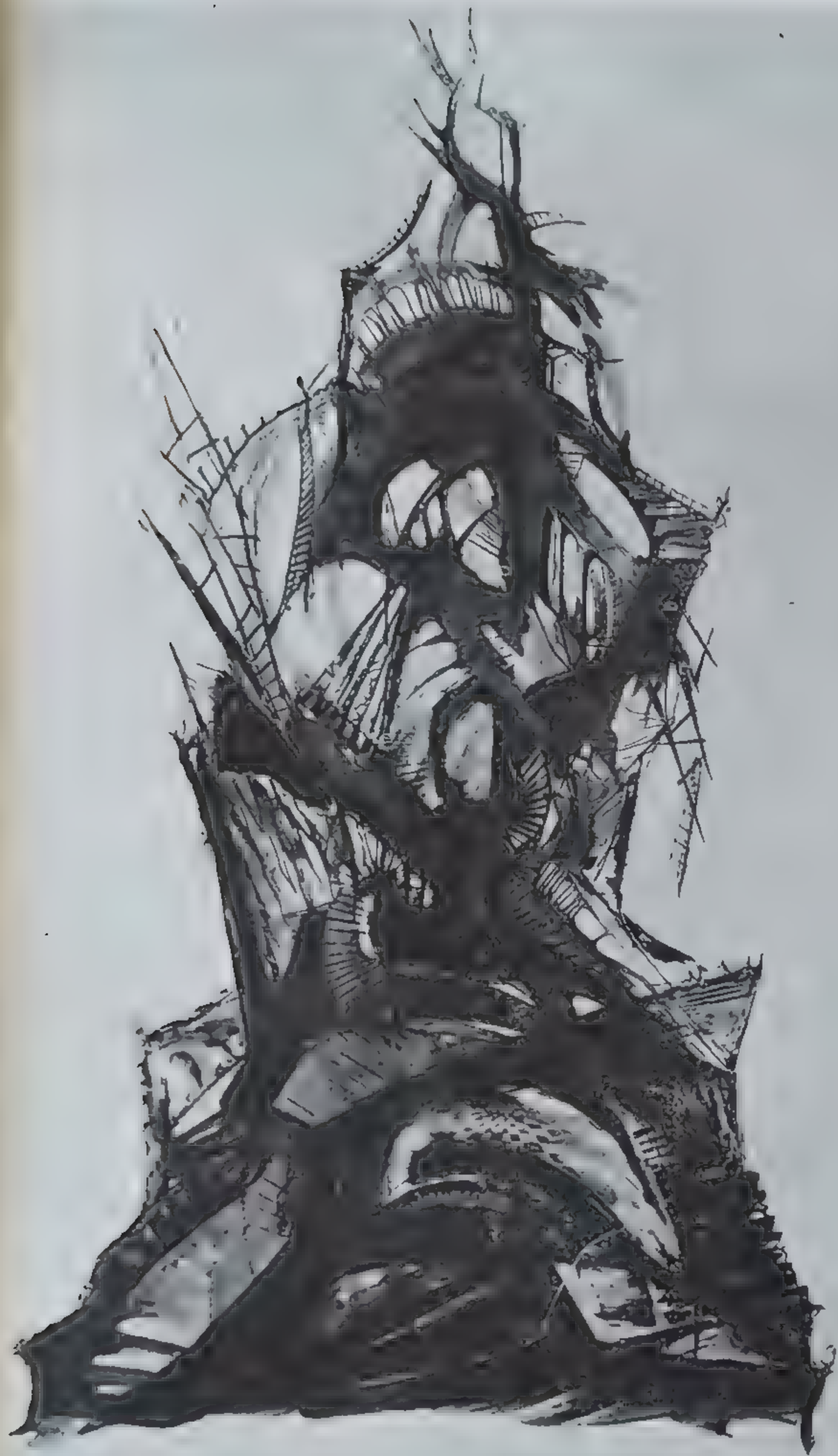
VASILE GRIGORE, *Flori*



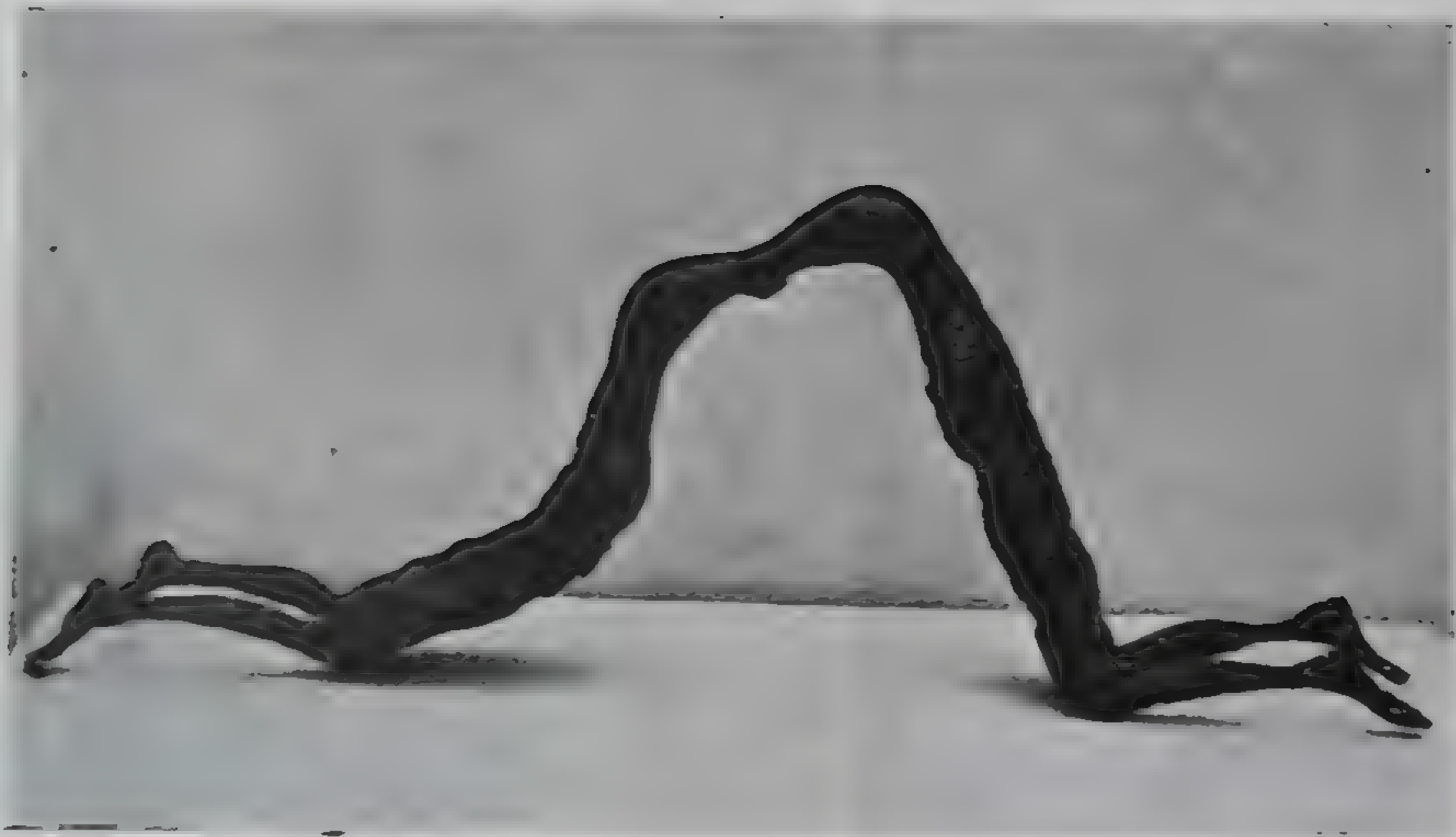
CAROLINA IACOB, Piața de flori
RIBARIU, Oglindire



HORTENSIA MASICHIEVICI, Construcții bizare
MIHAI BUCULEI, Fereastră pentru amintirea străbunilor



DOVE STAN. 1901-1902
NEOL. A. 1901-1902



RADU COSTINESCU, Geometrie

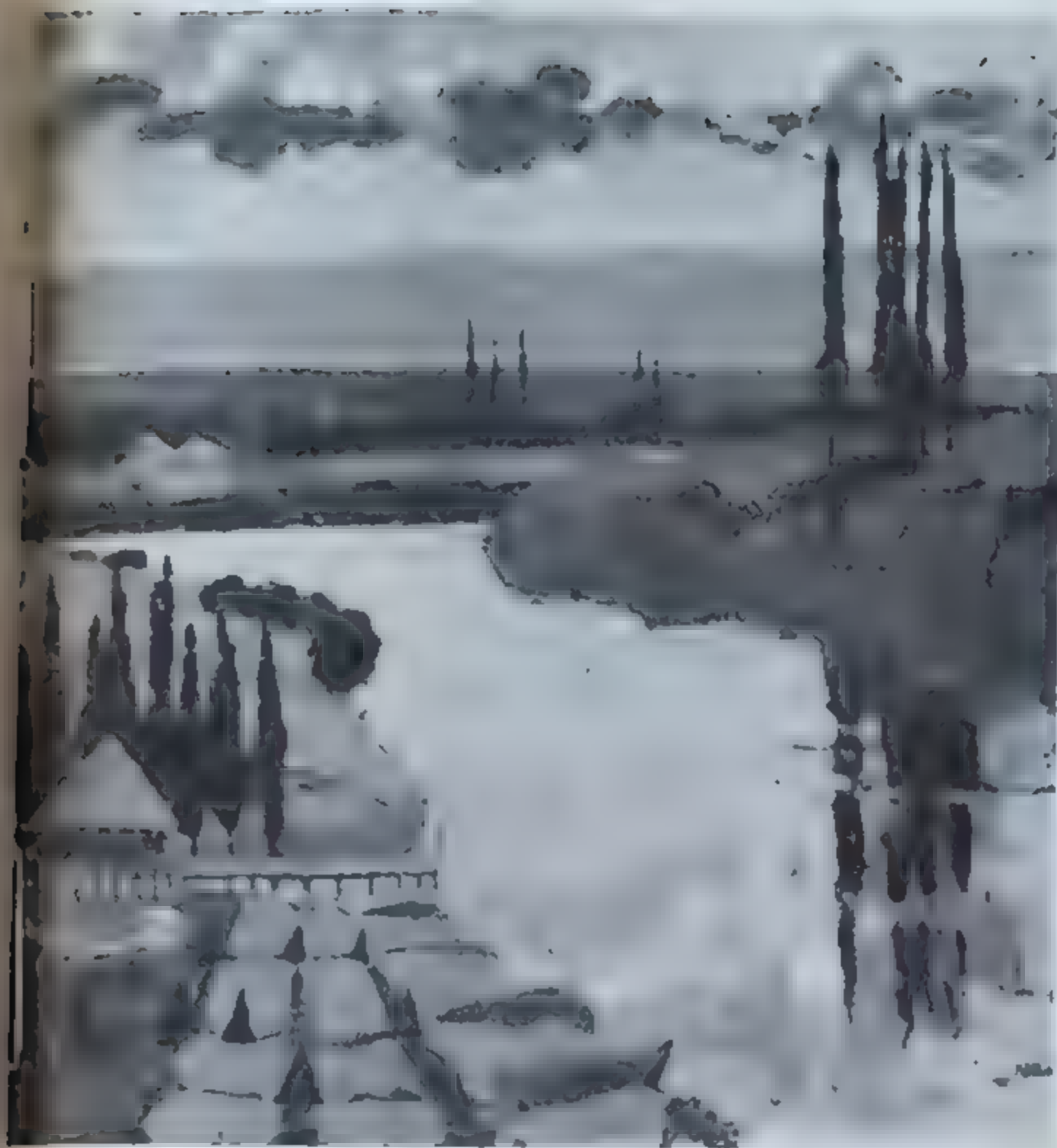


ZAMFIR DUMITRESCU, Still Life

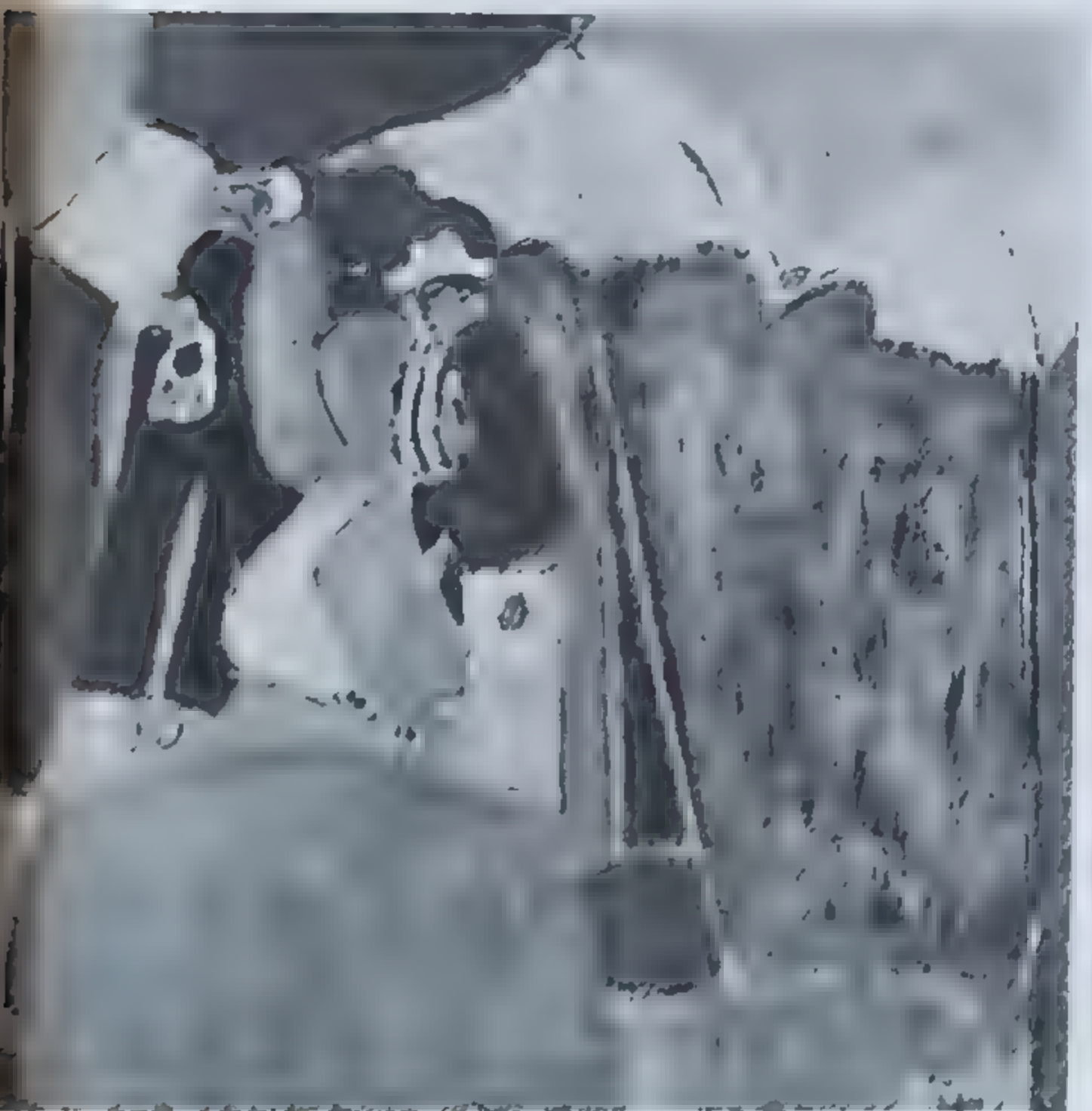


COSTIN NEAMȚU, *Natură moartă*
 MARIN PREDESCU, *Dunărea la Cazan*
 TEODOR BOGOI, *Peisaj*





TEODOR RĂDUCANU, *Pelsoj*
VAL GHEORGHIU, *Vară*
N. G. IORGA, *Amiază*



THEY CAN BE, BUT
THEY CAN BE, BUT
THEY CAN BE, BUT





MIRCEA ȘTEFĂNESCU, *Maternitate*
 VIRGIL PREDĂ, *Formă-Inscripție*



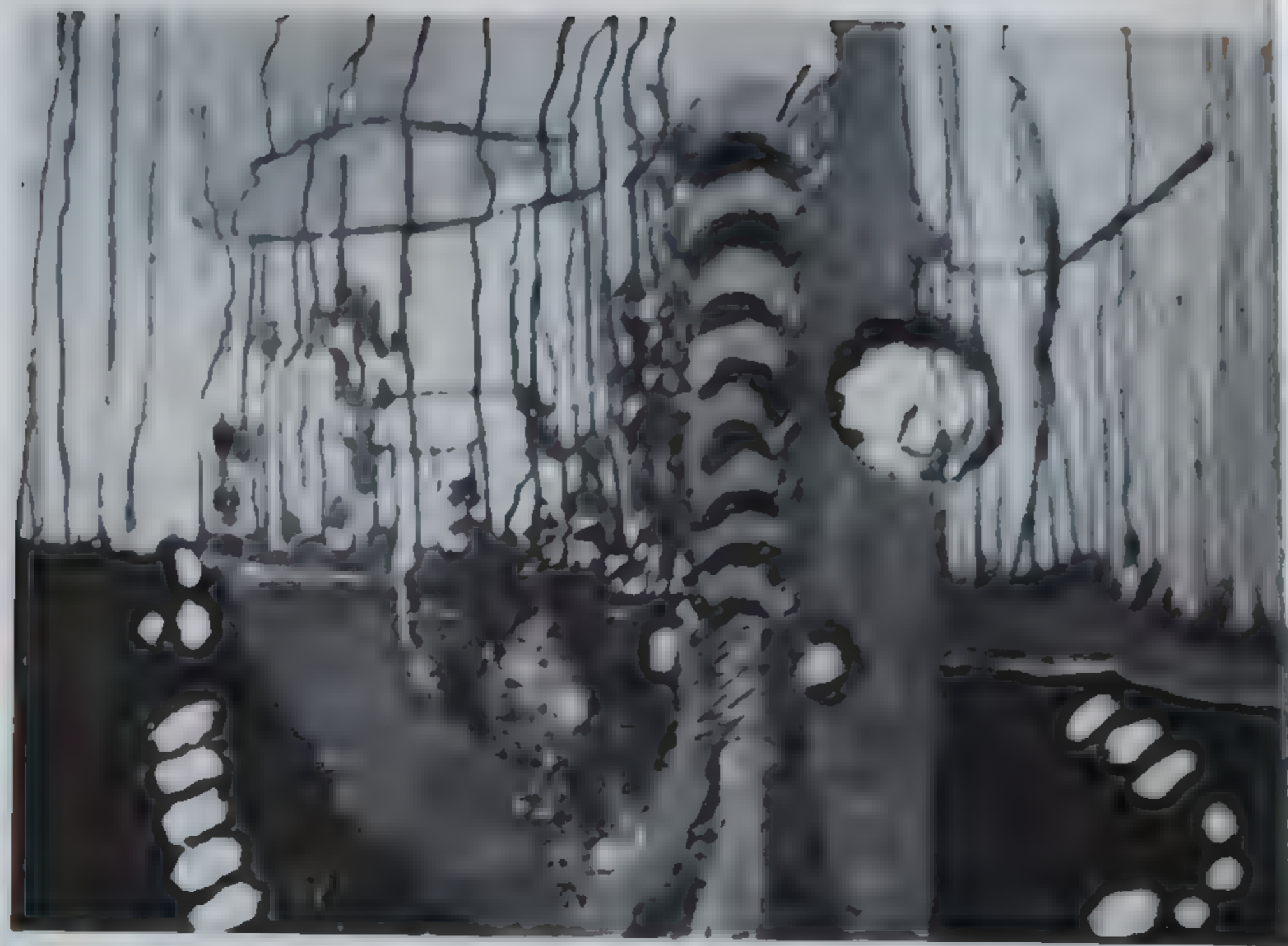
RADU DĂRÎNGĂ, *Natură moartă*

ALEXANDRU CĂLINESCU ARGHIRA, *Rezistență*

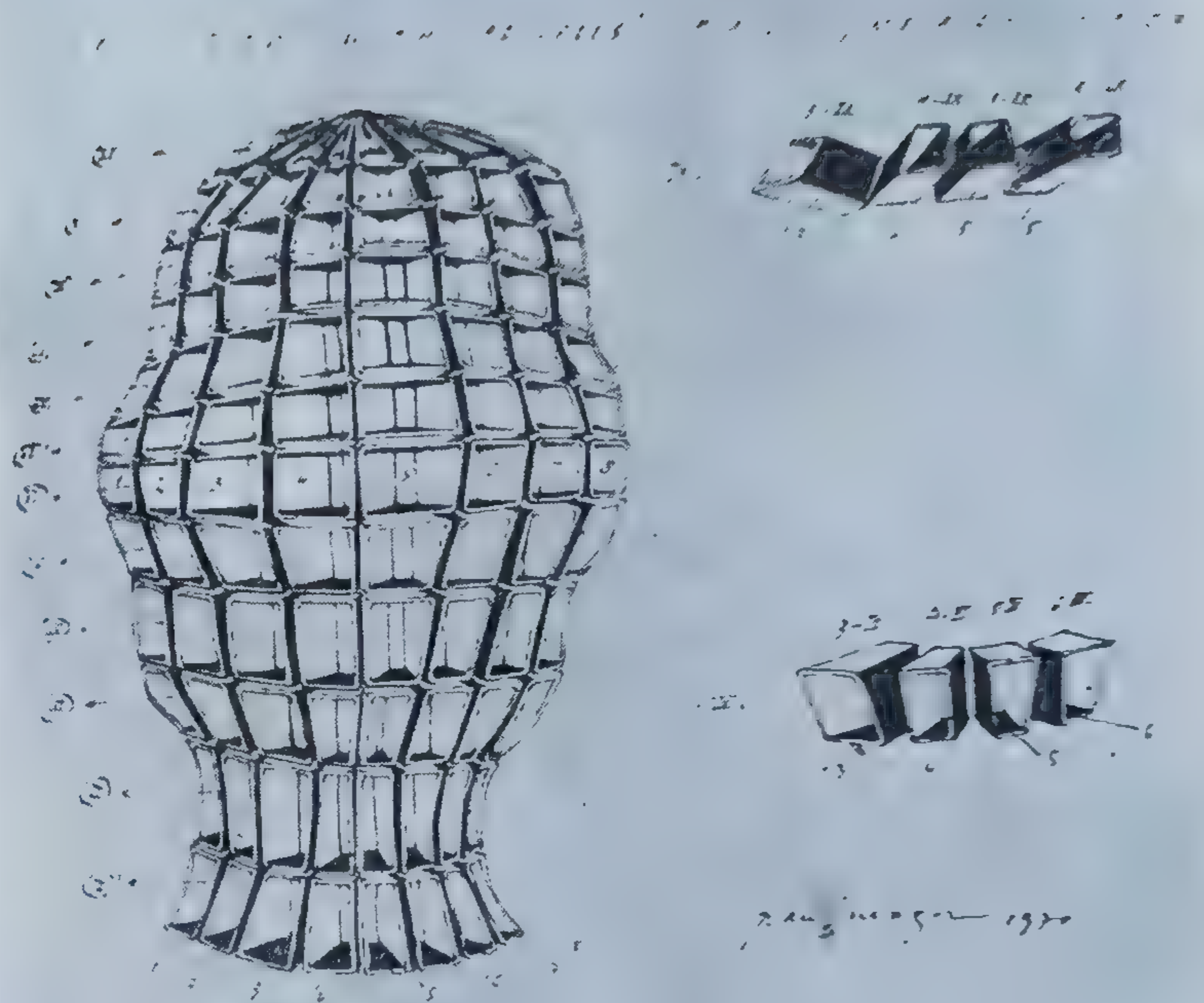




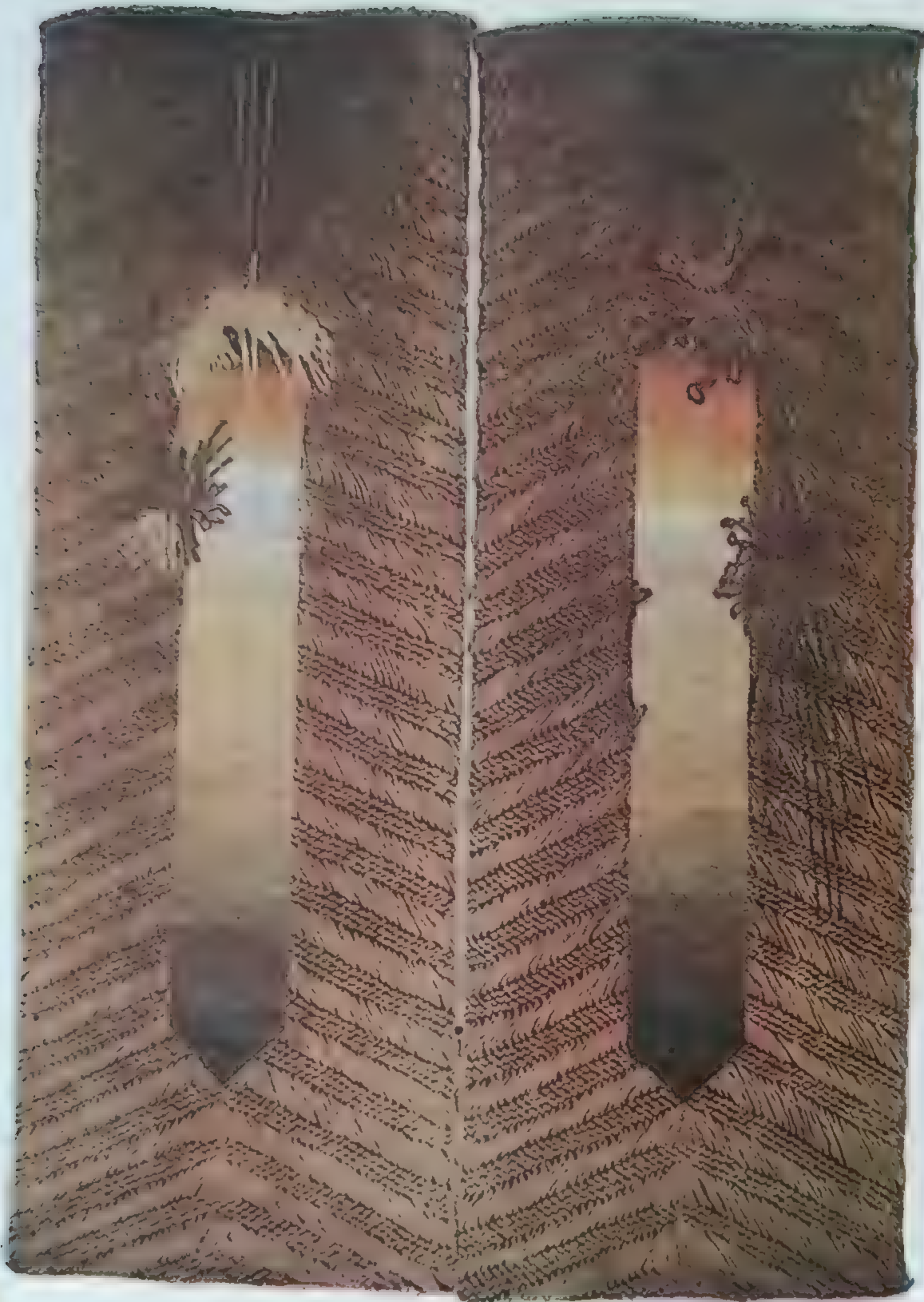
THE
LITTLE BOOK OF
THE HISTORY OF THE
ARTS AND CRAFTS



PAUL NEAGU, Capul
DAN MIHĂLȚEANU, Desen



ANALIZA, PAUL, III 1970
THE RECTANGULAR LAYERS CAN EXIST SEPARATELY
AS TABLE SCULPTURAL DETAILS,
DETERMINING THE DEFINED VISUAL OUTLINE
OF THE HUMAN FORM HEAD WHICH
THE PIECES RUN THROUGH IT



CELLA NEAMȚU, *Ferestrele cerului*
MARIA COCEA, *Studentă*





WANDA MIHULI AC

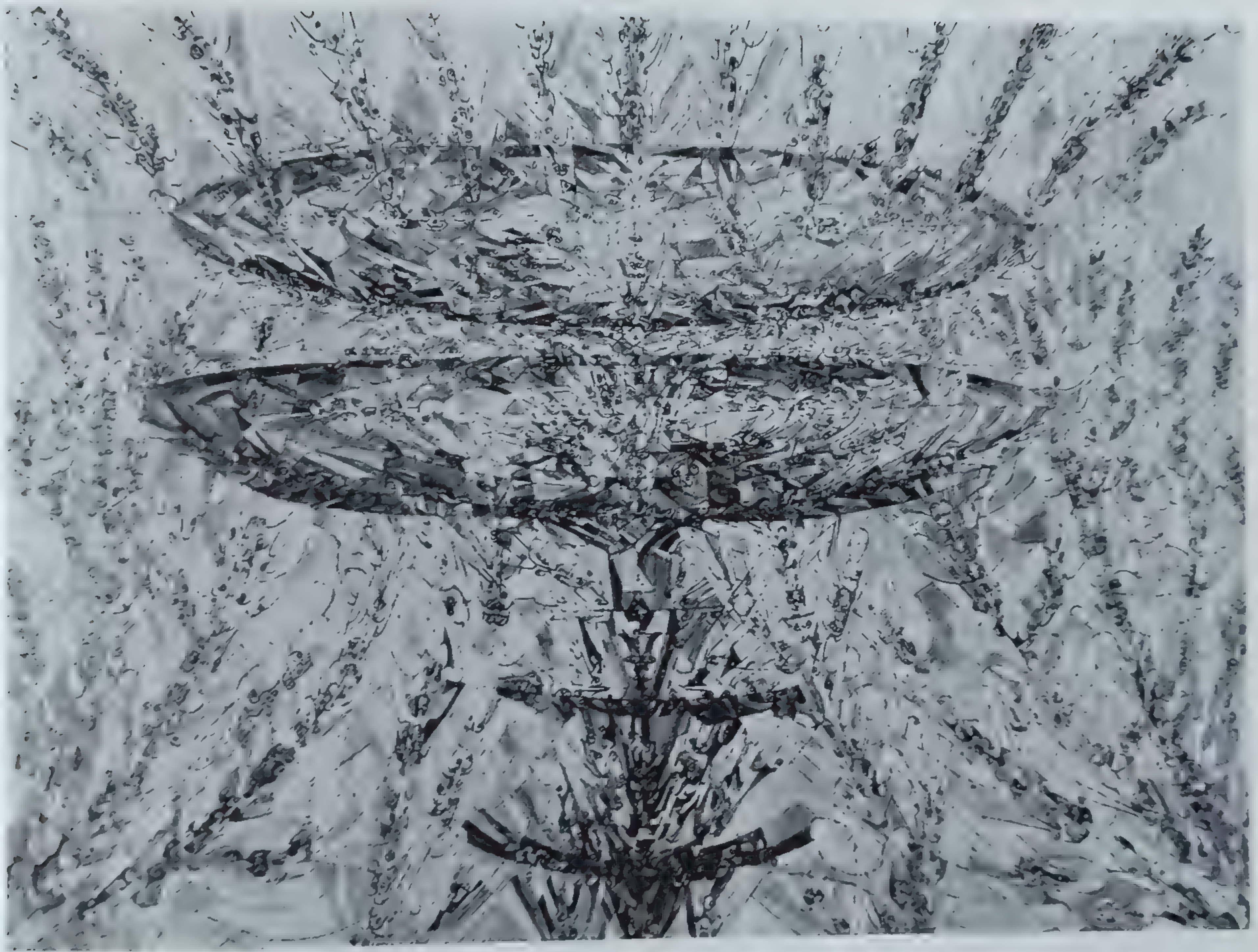




CONSTANTIN BACIU, Împărat
 ETHEL LUCACI BĂIAȘ, Mare agitată
 ȘTEFAN CÂLȚIA, Compoziție



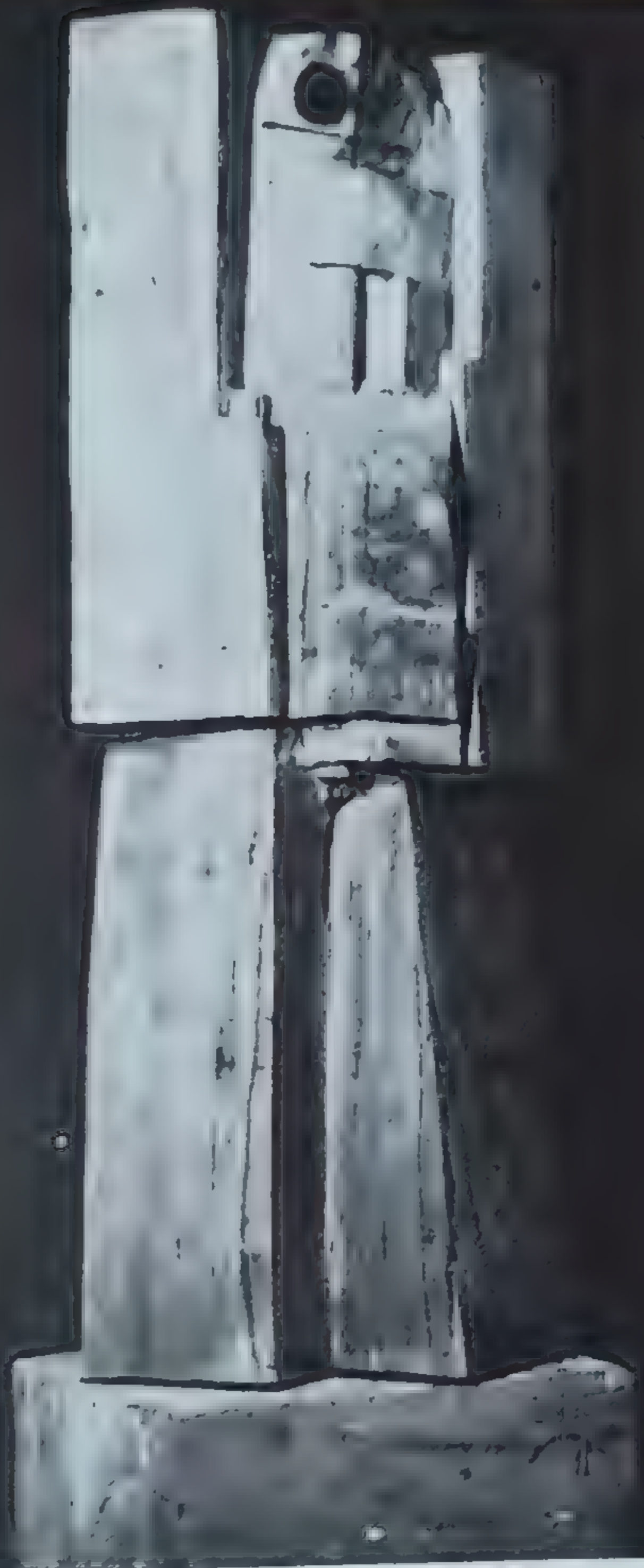
ȘERBANA DRĂGOESCU, Autoportret la ofeliu
TEODOR RUSU, Hombar



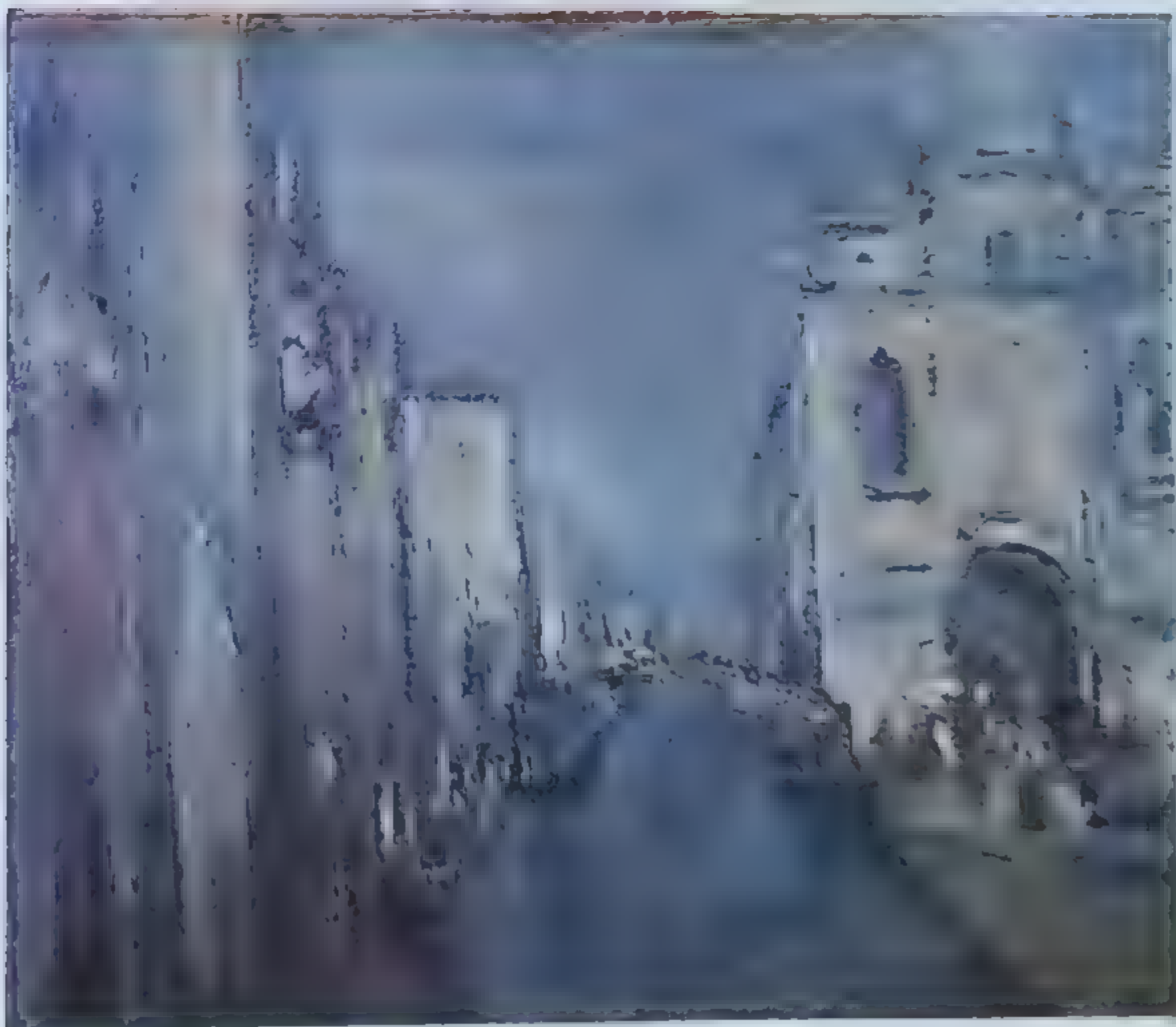


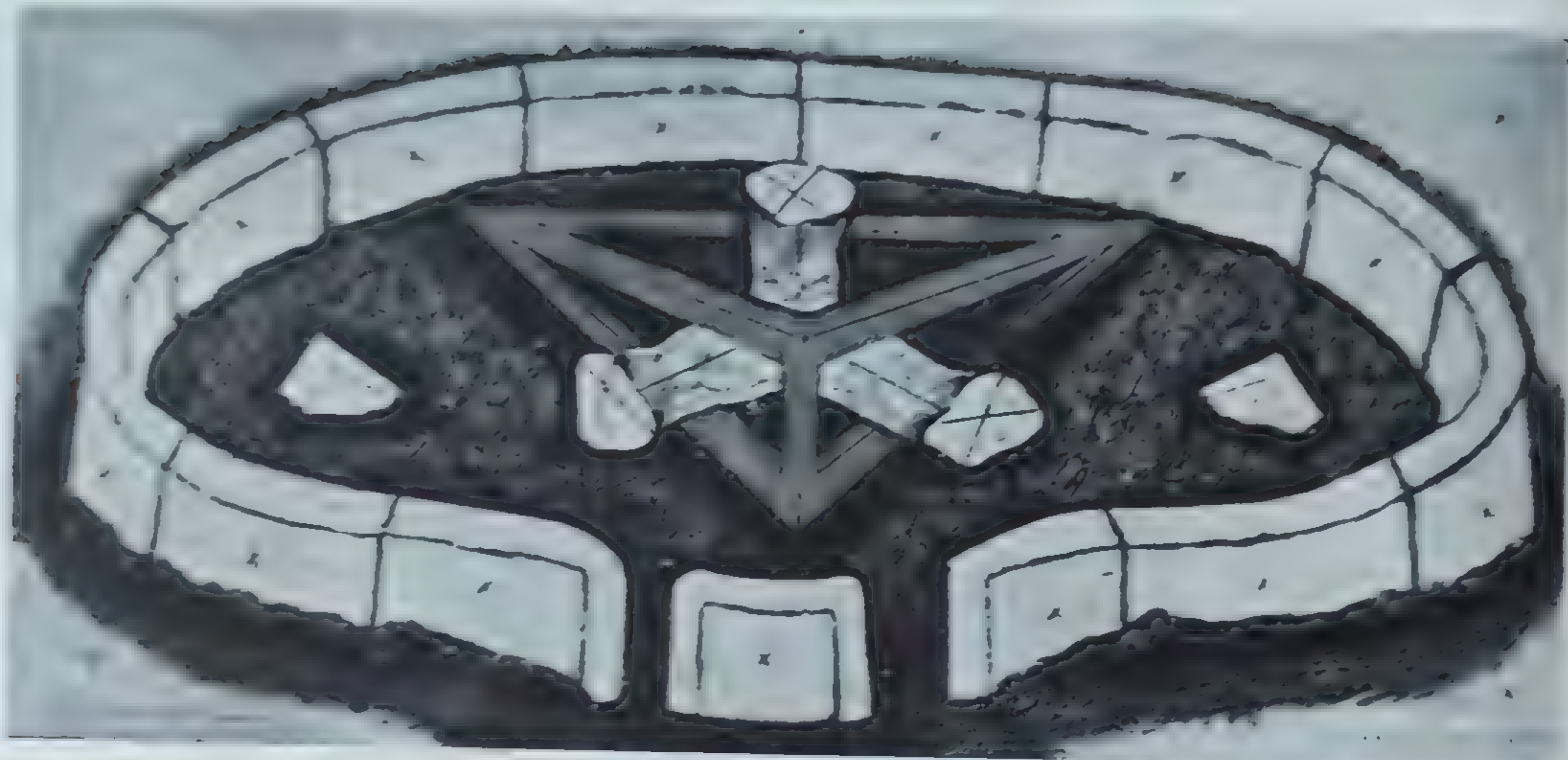
FLORIN PUCĂ, Desen
 CONSTANTIN GHEORGHE, Natură moră, 1973
 SERGHEI NICULESCU MIHAILA, 1973





CONSTANTIN POPOVICI, *Singurătate*
 PETRE VELICU, *Dantesca*
 DAN CONSTANTINESCU, *Veneția*

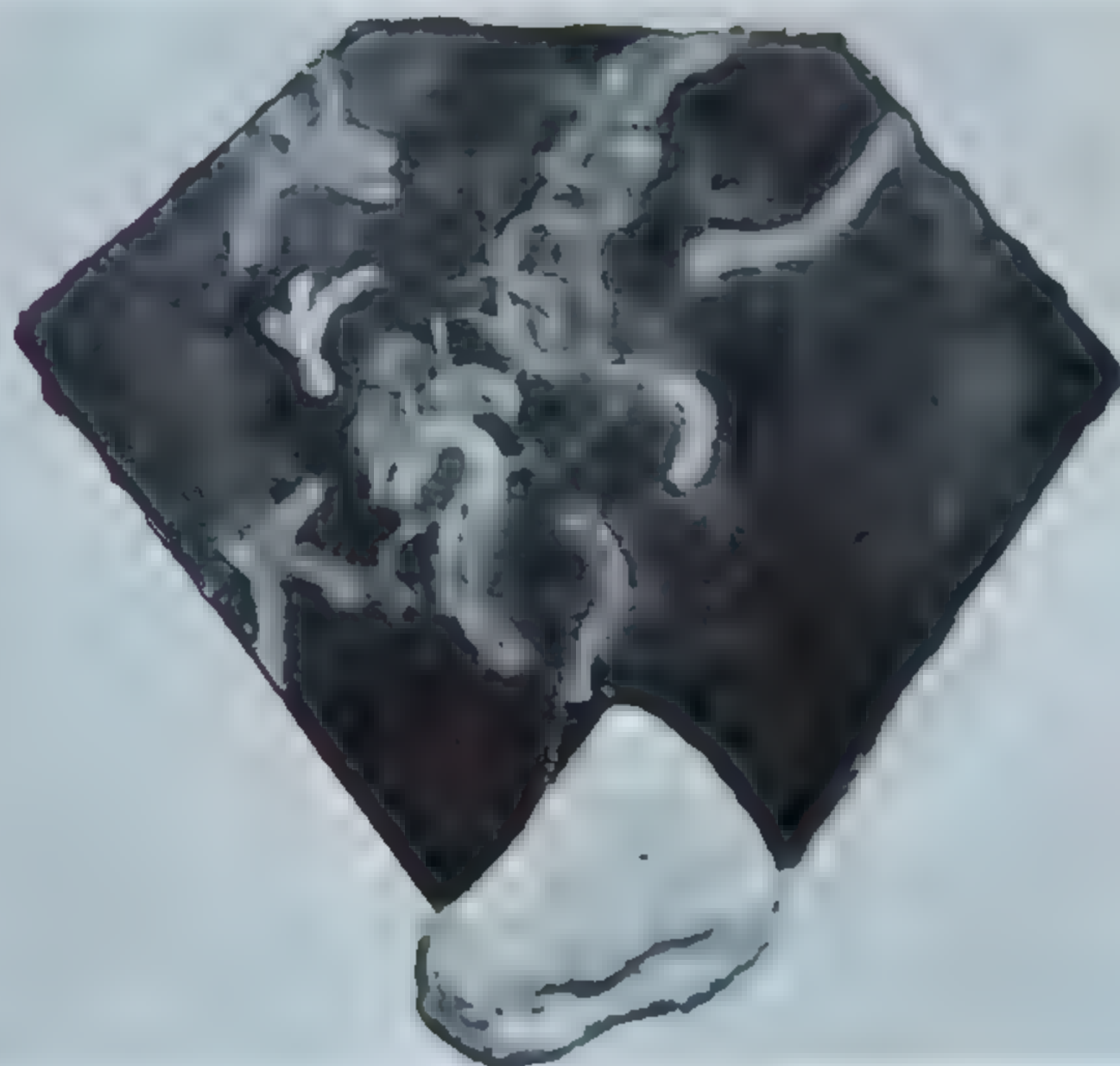




GORIN DUMITRESCU, Loc 1

NICOLAE BLEI, Interior țărănesc

MARCEL CHIȚAC, Peisaj cu case



MARILENA PREDĂ SÂNC, La mare

ANDREI CHINTILĂ, Compoziție

GEORGHE POGAN, Recuperator de iluzii optice



111. PIMMCEP'US, Fereastro

Echilibrul compozițional al picturii Wandei Sachelarie e conferit de un simț exact al organizării suprafețelor: impulsurile energice nu imprimă formelor o mișcare centrifugă și, cu atât mai puțin, de deplasare haotică. Dimpotrivă, structurile sînt ținute împreună de o logică riguroasă a raporturilor dintre lumea văzută, lumea simțită și lumea reprezentată. Avea dreptate Vasile Florea să observe că stridențele — voite — nu traduc stări de neliniște existențială: «Dacă prin acuitatea lor, aceste stridențe ne sugerează chiotele, acestea sînt, oricum, de bucurie, nu de durere».

La fel de direct legată de sintaxa expresionismului abstract (în unele ipostaze ale ei, chiar de pictura gestuală) e arta lui Eugen Popa. E adevărat că viziunea acestui artist poate fi doar cu greu subsumată unui curent anume: o extraordinară disponibilitate stilistică îi sprijină demersurile în domenii diverse ale expresiei. Toate rezolvate cu egală prestanță, cu forță de organizare a imaginii, cu o virtuozitate pusă în serviciul unei idei plastice.

Gestualismul, de pildă, e justificat de subiecte care comportă o receptare și o transcriere imediată a senzațiilor — mai ales a acelor de lumină. Imaginea unei nopți, iluminată de focurile de artificii ale unei sărbători sau tubulaturile gigantice ale instalațiilor industriale puse în relief de luminile electrice puternice sînt consemnate cu o vervă pe care nu o contrazice simțul — s-ar spune de esență clasică — al monumentalității. Eugen Popa a fost, vreme de cîțiva ani, profesor al Academiei de Artă din Beijing; urmările acestei experiențe unice se revelează mai ales în grafica sa. Unul dintre cei mai reprezentativi gravori români din aceste ultime decenii, Popa a deprins știința orientală a reducerii imaginii la semnul caligrafic, energic și rafinat. Ca și Mark Tobey, de pildă (de a cărui influență nu

poate fi, totuși, vorba, pentru că artistul român s-a îndreptat direct spre sursă), Popa nu aparține, astfel, neapărat abstracționismului abstract, în măsura în care arta lui nu izbucnește dintr-o «necesitate interioară», ci e întemeiată pe analiza unui aspect al naturii.

Nici ION PACEA (n. 1924) nu se definește exclusiv prin pictura de natură abstracționistă: el e solicitat simultan de două modalități stilistice, aparent opuse, în care arta figurativă deține un loc la fel de important ca și compozițiile abstracte. S-a observat că unitatea operei nu e amenințată de aceste demersuri diferite, pentru că elementul care asigură expresia sufletească rămîne același — culoarea. Pacea e unul dintre marii colorişti ai picturii românești actuale.

Cîndva, de-a lungul anilor '60, soluțiile sale stilistice se concentrau în jurul unei simplificări severe a formei, preluată din sugestiile artei folclorice. Covorul popular îi deschisese o perspectivă cuprinzătoare asupra semnificației reductiei la forma lipsită de relief, tratată într-un regim cromatic de mare puritate. De atunci, el a evoluat spre o decanțare tot mai rafinată a culorii; efectul cromatic nu se realizează, însă, autonom de sensurile formei ce se definesc în funcție de semnificațiile lumii materiale de la care pornesc. Pe fundaluri intens colorate, structurile se proiectează cu un fel de calm care ascunde o jubilantă trăire a descoperirii formelor naturii, interpretate în armonii și în ritmuri largi, respingînd preluarea lor mimetică, esențializîndu-se și creînd, astfel, vaste compoziții în care melodia culorii capătă amploare simfonică. Peisajele lui au ceva din poezia liniștită a picturii lui de Staël.

Critica de artă a semnalat consecvența evoluției lui ION GHEORGHIU (n. 1929), ale cărui începuturi au fost comentate — uneori excesiv

pentru că, astfel, concluziile erau unilaterale — ca rezultate ale contactului cu icoana pe sticlă și cu smălțurile olăriei populare. Fără să se poată respinge o atare legătură de concepție, orice analiză atentă a picturii acestui colorist de anvergură dovedește cât de complexă e viziunea lui, cât de puternic simțul construcției, cât de strictă logica armoniilor cromatice. Nu știu, pe de altă parte, cât temei are apropierea de arta lui Matisse, în măsura în care artistului român îi lipsește intenția de a crea «o pictură confortabilă»; nici abstracționiștii din familia lui Sam Francis sau Wilhelm Nay nu pot fi comparați cu pictorul român a cărui operă stă sub semnul suveran al rațiunii: hazardul sau simpla dorință de a crea armonii cromatice plăcute retinei nu constituie trăsătura caracteristică a picturii lui Ion Gheorghiu. S-ar spune mai curînd că el vrea să stabilească elementele de legătură ale unei lumi în care totul devine purtător al vieții.

Emblematică e corola unei flori, grădina suspendată, petala cu înfățișare fantastică, inflorescența larg deschisă care captează lumina. Cred că, din această perspectivă, artistul nu aparține nici direcției stilistice baroce, nici elanurilor dionisiace. Dimpotrivă, construcția plastică e ordonată de un permanent demers raționalist ale cărui semnificații panvitaliste sînt de esență clasicistă. Sculpturile realizate de Gheorghiu în ultimele decenii sînt, la prima vedere, proiecții în relief ale picturilor lui, păstrînd deopotrivă formele și strălucitoarele armonii coloristice; în realitate, însă, ele pun probleme mai complexe de implantare în spațiu și, în același timp, relevă mai clar viziunea organicistă a artistului: ele sînt ciudate plante, universuri în care corolele par sori în jurul cărora se rotesc toate lucrurile vizibile.

50 ION NICODIM (n. 1932) e un pictor care im-

plică alt tip de simbolistică în lucrările sale. Ca și la Pacea sau la Gheorghiu, obiectul real e redus la esență, devenind semn, pată de culoare intensă, a cărei relație cu motivul real e aluzivă sau metaforică. În ultima vreme, viziunea-lui a evoluat spre o și mai pronunțată interpretare metaforică, sistemul de conotații instituindu-se în felul în care îl foloseau emblemiștii Evului Mediu. Semnul dominant al picturii sale e acum *inima*, formă ce concentrează sensurile întregului univers uman și devine un adevărat astru ce guvernează mișcările întregii lumi.

Nicodim e un colorist de mare rafinament, căruia spațiul real i se înfățișează ca un loc în care totul — obiectele, aerul, lumina și umbra — sînt culoare. El e și autorul unor vaste tapiserii de mare calitate picturală (una dintre ele, *Cîntare omului*, se află la sediul O.N.U. de la New York), în care elementul narativ e supus unor decantări succesive, pînă ce devine metaforă.

La GHEORGHE I. ANGHEL (n. 1938), granița dintre figurativ și abstract e greu de intuit. Principalul exeget al picturii sale, Modest Morariu, observînd «calmul de esență clasică, rigoarea interioară» a acestei opere, trăgea o concluzie pe deplin îndreptățită de calitatea ideii plastice a artistului: «Epurate de anecdotica naturalistă, dar păstrînd sugestiile realului, formele și spațiile sale propun un teritoriu spiritual în imagini a căror tensiune poetică obligă deschiderea sensibilității și, în cele din urmă, adeziunea ei».

Creator al unei mitologii care descinde din fabulația Antichității, dar e încărcată cu semnificații filosofice de substanță strict contemporană, Anghel rămîne, în aceste reinterpretări semantice, un pictor de atitudine raționalistă, pentru care culoarea nu e, pur și simplu,

expresia unei stări de spirit, ci element al unei construcții pe deplin echilibrate.

De la pictura lui PAUL GHERASIM (n. 1925), la cea a lui ȘTEFAN SEVASTRE (n. 1926) și pînă la aceea a lui IOAN CHIȘU (n. 1939), imaginea colorată dezvoltă o sintaxă și o gramatică în care lecția aspră a tradiției e urmată cu o fidelitate ce se citește cu ușurință în armonia cromatică și în organizarea spațiului optic.

Cel dintîi era foarte tînăr cînd, în 1957, împreună cu doi colegi de generație, Constantin Crăciun și Virgil Almășanu, a realizat o compoziție care a fost învinuită de critica dogmatică a vremii că se abate de la principiile realismului, așa cum erau ele înțelese, în limite foarte rigide, pe atunci. Simplificarea severă, la începuturile ei de esență bizantină, a fost continuată de Gherasim pînă la epurarea drastică de certă factură abstracționistă, în care unii comentatori au descoperit legături cu conceptualizarea lucidă, cu spiritualitatea specifică, exprimată în arhitecturile purificate ale bolșii. Apropierea de Albers și de Itten este riscantă pentru că, la aceștia, conceptualizarea avea o finalitate estetică, pe cînd la artistul român e întemeiată pe o viziune filosofică. Mai de curînd, Paul Gherasim a participat la expoziții care au pus în lumină semnificațiile și valorile obiectului real. Departe de a însemna o despărțire de preocupările lui de pînă atunci, faptul semnala continuitatea unui program care implică luciditatea ca factor revelator și ordonator al formei.

Sevastre este — s-a spus cu deplină dreptate — un riguros al sensibilității picturale. Și el a pornit de la o interpretare poetică a imaginii reale, pentru a evolua mai curînd spre Kenneth Noland decît, așa cum s-a sugerat, spre Albers.

A rămas apoi consecvent acestei modalități, fiind unul dintre cei mai cunoscuți reprezentanți ai constructivismului românesc contemporan, în senul unei sinteze a sensibilității cromatice și al organizării compoziționale în care, de multe ori, forma geometrică trimite la semnificații simbolice.

Arta lui Ioan Chișu se reclamă din sorginte cubistă, dar a evoluat spre rafinamente constructive și cromatice, în care desenul precis și elegant dispune suprafețele colorate într-o ordine ce tinde spre plasticitatea pură a lui Mondrian. Doar aparent ERVANT NICOGOSIAN (n. 1928) aparține constructivismului; în realitate, pictura lui ascunde o participare intensă a afectului (drept pentru care unii au vorbit de un fel de gestualism) care reduce metaforic datele realului. Și compozițiile monumentale ale GETEI MERMEZE (n. 1932), adesea cu subiect istoric, ordonează efluvii lirice în construcții riguroase.

ȘERBAN GABREA (n. 1941) convertește într-un joc al imaginației virtuțile expresive ale semnului: compoziția aparent spontană e un comentariu rafinat al formei care amintește de liniile de forță ale lui Hartung și de subtilele caligrafii orientale. Vastele simboluri — observa Octavian Barbosa — revelează adînci dimensiuni ale sufletului.

FLORIN MAXA (n. 1943), a cărui vocație teoretică s-a făcut remarcată de timpuriu, a investigat, aproape concomitent, direcții contrare cum ar fi constructivismul optic și cinetic, pe de o parte, arta brută, pe de altă parte, acestea confruntîndu-se sub privirea lucidă a pictorului. CRISTIAN PARASCHIV (n. 1953) a evoluat dinspre arta conceptuală spre un studiu atent al corpului uman, văzut « într-o permanentă înfruntare a două ființe, înfruntare care e imaginea vieții însăși » (Ionel Jianu).

Pentru mulți, expoziția din 1985 a lui SILVIU ORAVIȚAN (n. 1941) a fost o revelație; artistul nu-și prezentase pînă atunci lucrările decît în Saloane republicane, astfel încît ansamblul creației lui era cunoscut doar cîtorva critici și numele lui apărea rareori în lucrările de sinteză despre pictura contemporană românească. O retrospectivă, organizată într-un moment în care personalitatea pictorului se definise clar, a dovedit că — în unele privințe — Oravițan anticipase, încă de la începutul anilor '70, soluții stilistice care s-au impus mai tîrziu datorită operei altor artiști. Puritatea culorii, amploarea construcției plastice sînt calitățile unei picturi în care pasta are o materialitate gravă și forma urmează un ritm larg și puternic marcat.

Aceeași însușire (de a atrage luarea-aminte asupra unui artist nu îndeajuns de bine cunoscut prin participarea lui la Saloane republicane) a avut-o expoziția personală a lui VLADIMIR STRELETZ (n. 1942) din vara lui 1986. Formele transparente se mișcau în libertate, sfidînd parcă gravitația, asemenea unor flăcări împinse de vînt; dar ele sugerau calme peisaje, cuprinzînd ceva din poezia lui Michaux, a lui Soulages sau a românului Pacea. GEORGE FILIPESCU (1940—1988) aspira să descopere în însăși materia picturii valori plastice preexistente pe care le exprima apoi cu un neîndoielnic rafinament cromatic. Iar TUDOR TUDAN (n. 1942) a pornit de la o pictură de factură expresionistă pentru a ajunge la o viziune în care realul se reordonează în imagini ce analizează muzical efectele ansamblului.

Dramatica viziune a lui TEODOR MORARU (n. 1938) i-a îndreptățit pe comentatori (pe Vasile Florea, de exemplu) să vorbească despre un abstracționism de factură expresionistă. Picturile lui au o gravitate telurică, par structuri

ce pun laolaltă organicul, creșterea, viețuitoarele subterane cu articulațiile dure ale metalului, într-o sinteză fantastică sugerînd, parcă, visele unei făpturi copleșite de viața pămîntului. Nu numai — așa cum s-a spus — «satisfacerea unor exigențe în plan decorativ» e virtutea specifică a caligramelor din pictura lui FLORIN CIUBOTARU (n. 1939); și nu numai organizarea spațiului în vastă tapiserie — destinată clădirii Teatrului Național din București — în care aceste semne apar cu o mare densitate face dovada certă a științei de constructor a artistului. Semnele au ceva dintr-o scriere fabuloasă, venind din marile depărtări ale începuturilor de civilizație umană. Cu aceleași alfabete stranie s scris și mesajul conținut de lucrările graficianului NISTOR COITA (n. 1943); ale cărui caligrafii nu sînt, nici ele, proiecții aleatorii ale subconștientului, ci se ordonează într-un discurs alcătuit cu grație decorativă.

LUCIAN CIOATĂ (n. 1940) recurge și el la grafisme, înscriindu-le energic într-un cîmp optic a cărui tensiune cromatică e controlată cu luciditate.

La un spirit polimorf cum e Ion Bitzan, scrierea e un mod de a exterioriza spațiul interior al omului; obiectele lui Bitzan sînt adesea cărți care, sugerînd arta legătoriei renascentiste, conțin texte neinteligibile. Așa cum observa Constantin Prut, obiectele create de Bitzan își neagă condiția concretă pentru a desemna realități spirituale. În cutiile lui se ascunde picătura de frumusețe care e adusă la suprafață din adîncul subconștientului. Nimic din zădărnicia tragică a ambalajelor lui Christo: cutiile artistului român, realizate cu minuția artizanului, se deschid asupra unor mistere ce vin în universul nostru zilnic și se umanizează.

Într-un fel, acesta e și sensul obiectelor evocate de pictura lui HORIA BERNEA (n. 1938). Apropiată conceptual de simbolistica arhaică—de tipul celei practicate de Marin Gherasim — pictura aceasta decurge dintr-un efort de mare coerență care, în urmă cam cu un deceniu și jumătate, urmărea restituirea semnificațiilor din priveliștile realității imediate. În 1972, Bernea a deschis o expoziție cu mai multe picturi, desene colorate, un plan al locului, fotografii ale unui deal dintr-un sat transilvan. Ceea ce a putut să pară unora o întoarcere la motiv era identificarea lui cu o stare de spirit: peisajul real, păstrându-și identitatea, era îmbibat de sensibilitatea pictorului. De atunci, dealul de la Poiana-Mărului a devenit o emblemă pentru un tip specific de interpretare a peisajului în care conținutul afectiv e proiectat în forma obiectului real, fără s-o modifice, făcând-o mai riguroasă și mai dramatică. S-a creat un grup de peisagiști «de la Poiana-Mărului» din care mai făceau parte TEODOR MORARU, TEODOR RUSU și ION DUMITRIU (n. 1942); concluziile lor, evident diferite, porneau de la aceeași aspirație de a stabili caracterul pur pictural al realului. Bernea a revenit de mai multe ori la Poiana-Mărului, privindu-și dealul în diferite anotimpuri, căutându-i permanențele de dincolo de schimbările culorilor și luminii. Când, în 1985, artistul a deschis o expoziție în care tema centrală era constituită de prapuri din alaiurile vechilor ceremonii sacre ale românilor, stilistica a părut, evident, modificată esențial: imaginea, concentrată într-o emblemă, cuprindea semnificațiile filosofice privind raporturile existenței umane cu eternitatea. Sub semnul acesta al duratei, Bernea meditează la destinul unei întregi etnii. Într-o direcție diferită, spre abstracționismul de factură gestuală, a evoluat CORNELIU

VASILESCU (n. 1934); el creează un spațiu paralel cu spațiul real, impresia de întindere și de adâncime, organizarea imaginii realizându-se, totuși, cu mijloace tradiționale — cele ale pastei colorate așternute pe suportul de pânză sau de carton. Pictura e redusă la semn, dar sugestia arcului din arhitectura renascentistă românească ordonează adesea sensurile. Spre același tip de construcții abstracte a fost atras și Vladimir Șetran fără, însă, ca acest artist, receptiv simultan la mai multe modalități de expresie, investigate cu egal aplomb, să i se fi dedicat prea multă vreme. Un artist pentru care expresionismul abstract înseamnă doar o etapă a unei dezvoltări continue, în căutarea unei formule care să răspundă pe deplin temperamentului său, înclinațiilor de constructor, e GHEORGHE ȘARU (n. 1920). Fără să renunțe la investigarea funcției specifice a liniei și a culorii (pe care, însă, o interpretează cu mare sobrietate), urmărind cu consecvență realizarea unei sinteze a organicului cu anorganicul reordonat de geometriile complexe ale arhitecturii, arta lui a reprezentat, la mijlocul anilor '60, o întâlnire a două tradiții arhaice: aceea a civilizației preromane de pe teritoriul României și cultura aztecă (pictorul călătorise de curînd în Mexic). De la reprezentarea în relief a formelor, practică atunci, el a ajuns la experimente care, implicau participarea publicului la crearea formelor diverse ale unei opere (părțile detașabile puteau fi rearanjate de vizitatorii expoziției) sau realizau mișcarea unei lucrări în jurul unei axe, arătându-și succesiv cele două fețe colorate și își intensifica, astfel, cromatica prin savante complicări ale vibrației coloristice. Arta cinetică era chemată să pună în valoare pictura. SULTANA MAITEC (n. 1928) a pornit de la o interpretare care sugera întoarcerea lui

Campigli spre sursele etrusce, pentru a evolua către o esențializare a imaginii în care elementul real e reprezentat printr-o calitate cromatică legată direct de aceea care îl definește: galbenul grâului, aurul soarelui, brunul pământului devin adevărate simboluri zodiacale. Și pentru FRANÇOIS PAMFIL (n. 1940), artist cu o solidă cultură plastică și filosofică, explorarea domeniilor diverse ale artei moderne e o chestiune de etică profesională: el nu se pronunță asupra unor soluții stilistice, înainte de a le fi investigat în toate consecințele lor. Disponibilitatea lui e o trăsătură de temperament, urmarea unei largi cuprinderi a orizontului teoretic al artei. Între lucrările sale în domeniul graficii și picturii realizate cu mijloace tradiționale și cele în direcția artei op și cinetice se poate constata exigența unei continuități de viziune și concepție care dă mai degrabă sentimentul creșterii organice și nu al rupturii (O. Barbosa).

În bună măsură, fenomenul se produce și în opera lui CONSTANTIN FLONDOR (n. 1936). Așa cum se întâmplă adesea cu artiștii a căror cultură e clădită sistematic, adeziunea sa la ideile artei moderne nu înseamnă respingerea în bloc a soluțiilor tradiționale. A dovedit-o la o expoziție din primăvara lui 1986 la care participau artiști de diverse orientări stilistice; tema era studiul riguros al obiectului din natură — în speță, o floare de măr. Flondor s-a aplecat asupra motivului, realizând o sinteză expresivă, în care elementul principal era, s-ar spune, *characterul* obiectului.

De altfel, el e unul dintre participanții constanți la seria de expoziții «Studiu» de la Timișoara, al cărui program cuprinde analiza specifică a formei realului. Flondor s-a consacrat în primul rând cercetărilor vizând concordanțele spațiului și timpului. Preluând ele-

mente ale gramaticii op și ale cinetismului, el nu aderă, de fapt, la nici una dintre acestea, ci — prin introducerea unui ecran riglat de sticlă — relevă sensul mișcării și definește caracterul nelimitat al spațiului, sporindu-i — cum s-a spus — misterul și nu elucidându-l. În felul acesta, privitorul devine el însuși o componentă a operei, tot așa cum devine, într-un spațiu arhitectural, cel a cărui mișcare rează mereu perspectiva și descoperă noi combinații ale detaliilor.

Grupul «Sigma», înființat la mijlocul anilor '60 la Timișoara din inițiativa mai multor artiști din generația lui Flondor, a fost foarte activ în privința stabilirii unui program de creare a unei relații logice între combinațiile posibile de semne și ordonarea spațiului ambiental urbanistic. Problema a fost preluată și de alți artiști care se consacră investigațiilor de factură prospectivă; dar, cel puțin deocamdată, ele nu sînt preluate atît de des, cît s-ar cuveni, de arhitecți.

CONSTANTIN MARA (n. 1937) trăiește din 1980 în Suedia; «am izbutit să păstrez identitatea românească a artei mele datorită admirației pasionate față de Grigorescu, Andreescu, Luchian, Petrașcu, Pallady». Și, în același timp, el e convins că arta românească aparține tradiției europene și că «noțiunea de cultură europeană e indispensabilă pentru unitatea Europei». Sinteza fundamentală a picturii lui e bazată pe echilibrul clasic al formelor, pe interpretarea poetică a realității și, mai presus de orice, pe funcția creatoare a luminii. Mara — ale cărui picturi, vitralii, tapiserii, mozaicuri aspiră la aceleași valori esențiale ale construcției și luminii — e un artist al largii perspective intelectuale.

Cu o formație în care academismul a avut un rol însemnat, PETRE ACHIȚENIE (n. 1929) a traversat o perioadă de căutări ale unui stil

adecvat propriului temperament ce s-a dovedit deschis unor modalități mai flexibile ale integrării culorii. Ulterior, el și-a însușit o sintaxă riguroasă, inserînd elemente ale unui constructivism ce folosește și imaginea fotografică, în succesiuni ce aspiră să sugereze dinamismul lumii contemporane.

Un alt tip de comentare și remodelare a spațiului e cel propus de WANDA MIHULEAC (n. 1946). După ce s-a impus printr-o gravură de mare forță a construcției, artista a recurs la modalități complexe, implicînd deopotrivă viziunea constructivistă și întoarcerea la permanențele tradiției. Materialul umil — lemnul, brazda de iarbă, pămîntul, nisipul — al instalațiilor ei comunică o atmosferă cordială și în-deamnă, în același timp, la meditație asupra existenței omului modern. Expozițiile ei spectacol (în care sînt chemate să participe, pentru a întregi efectul vizual și psihologic, dansul, muzica, luminile) demonstrează o cultură multilaterală, fantezie și fermitate în realizarea unui program artistic. Wanda Mihuleac e un spirit viu, animator al vieții artistice, o inițiatoare a unor manifestări expoziționale ferm orientate spre demonstrarea interrelațiilor dintre diversele domenii ale artei.

O personalitate complexă, cu un orizont filosofic larg, experimentînd tehnici și sintaxe diverse e GETA BRĂTESCU (n. 1926). Autoare a unor remarcabile ilustrații de carte, pline de sevă, dar punînd și probleme filosofice esențiale, a evoluat spre o reducere inteligentă la semn, creînd, în paralel, o artă obiectuală sugestivă, subordonată unei idei foarte precis formulate. Investigarea universului existențial se face cu o extremă luciditate, realitatea dezvăluindu-și sensurile și datorită intervenției unor mijloace programatice obiective — cum ar fi fotografia. Drumul lui ALEXANDRU CHIRA (n. 1947) a

trecut printr-o formulă ce pune în valoare lirismul gesturilor inițiale; de aici, s-a îndreptat firesc spre o viziune proiectivă a stărilor de conștiință ordonate de el, în construcții arhitecturale ale unui soi de «cetăți ideale» și ale unor vaste parcuri utopice.

Un exemplu dintre cele mai convingătoare ale acestei sinteze dintre idee și lirism îl oferă ȘTEFAN KANCSURA (n. 1941), care a debutat ca pictor de factură figurativă, evoluînd spre o viziune constructivă ce aliază raționalitatea geometrică și sugestia organică.

Abstracționismul este, așa cum bine se știe, o denumire dată unui fenomen mult prea divers în manifestările lui pentru a accepta o definiție generală. Dintre cei care ilustrează cu mai multă consecvență diversele formule ale artei abstracte se cuvin amintiți cîțiva artiști de autentică anvergură. VASILE BRĂTULESCU (1916—1979) de exemplu, nu a recurs la armoniile formale ca la o proiecție imaginară de contururi și de culori; el se inspira din priveliștile subacvatice, cu nisipuri și mîluri mișcate de ape, cu fulgerarea metalică a cîte unui trup de pește, cu flori de ierburi ciudate. Toate cuprinse într-o lumină de mister. Artistul adăuga lîngi fîșii de oglindă care reverberau toată această lume mirifică. TEODOR DAN (1917—1979) a evoluat de la o sintaxă foarte sintetică, de factură realistă, spre o poetică abstracționistă în care formele colorate se alătură, se despart, se suprapun în ritmuri largi, subtil echilibrate. VASILE DOBRIAN a ajuns, după un drum care l-a condus prin modalități precumpănitor figurative, în care mesajul social și politic era explicit, la o purificare a construcției ce solicită deopotrivă rigoarea liniei și armonia calmă a culorii. Pictura lui VIRGIL POPA (n. 1917) se află la hotarul constructivismului cu abstracționismul, principiul organizator fiind armonia muzicală

transpusă în domeniul culorii. VLAD FLORESCU (1923—1986) a fost un artist cu o cuprinzătoare cultură muzeografică și un colorist rafinat ale cărui tablouri dovedesc un simț precis al echilibrului, al trecerilor cromatice ce alcătuiesc un ansamblu unitar și care comunică o stare de calmă poezie. La MIHAI HOREA (n. 1926), aceste treceri constituie, ca în lucrările lui Ad Reinhardt, însăși substanța picturii. Artistul a pornit de la lecția lui Mattis-Teutsch, dar exemplul maestrului său a fost reinterpretat în sensul unei restrîngerii drastice a paletei; imaginile lui, austere, transmit, însă, o învăluitoare căldură lirică.

Nu întregul abstracționism românesc se afirmă, desigur, ca o ipoteză a unei stări lirice. LEON VREME (n. 1930), de pildă, își elaborează riguros pictura, într-o construcție în care valorile expresive sînt rațional determinate. SILVIU BĂIAȘ (n. 1931) e și el un constructor ce acordă o mare importanță valorilor concrete ale culorii și formei. O expoziție din 1986 a lui VIRGIL PREDA (n. 1923) a sugerat evoluția artistului spre arhitecturi clare, epurate de orice anecdotă, care îl așezau în preajma esteticii constructiviste. SEVER MERMEZE (n. 1929) ajunge în zona abstracției lirice datorită efortului lucid de decantare a formelor reale. Literat, critic de artă, VAL GHEORGHIU (n. 1934) compune o pictură ce își dovedește receptivitatea la idei, rafinamentul culorii propunînd o viziune care e mai curînd a inteligenței decît a sensibilității. A. M. AGRIPA (n. 1940) e doar aparent un liric: în realitate, efluviile lui de culoare lasă să se deslușească necesara aspirație spre o ordine geometrică. Iar GEORGE PAUL MIHAIL (n. 1941) creează o imagine inundată de culoare vegetală, abstracționismul său fiind, de fapt, o esențializare a imaginii reale din natură. Culoarea e și la MARIN PREDESCU (n. 1932)

sau la ILEANA DĂSCĂLESCU (n. 1939), elementul principal al unei construcții în care planurile se interferează pe trasee bine gîndite. MIRCEA BÂTCĂ realizează o surprinzătoare atmosferă fantastică, folosind mijloace care sugerează inflexibila rigoare a instrumentului științific modern: o radiografie reinterpretată pictural revelează interiorul trupului uman ca pe un univers mirific.

Pictura și grafica OLGĂI CIZEK (n. 1931) se așază într-o zonă de interferență a influențelor venind de la Manessier, Bazaine cu un figurativ redus la esențial. La GHEORGHE POGAN (n. 1948), pictura e o amplă notație a unei aspirații de a cunoaște legile fundamentale ale spațiului cosmic și ale spațiului uman. La GHEORGHE BERINDEI (n. 1921) pictura a ajuns la o mare puritate și rigoare constructivă, păstrîndu-și sonoritatea în pofida austerei concentrări coloristice.

E tot atît de adevărat că tendințele actuale ale constructivismului românesc nu mai au decît puține tangențe cu concepțiile, atît de influente în urmă cu două sau trei decenii, ale lui Mattis-Teutsch. În primul rînd, e greu să se vorbească despre o orientare unitară: dacă legile matematice ale spațiului, ale culorii și ale volumului reprezintă substanța comună a tuturor operelor de artă aparținînd acestor direcții, interpretarea și, firește, rezultatele diferă. Cînd EMILIA DUMITRESCU (n. 1921) introduce construcția geometrică, ea îi atribuie rolul de organizare a imaginilor figurative. La MIHAI OLOS (n. 1940), constructivismul echivalează cu folosirea unor materiale rezistente — metal, lemn —, dar, ca într-un fel de *happening* prelungit, realizează lucrări și în materiale efemere (de pildă hîrtie): bucuria e aceea a *facerii* unui lucru și nu neapărat a *contemplării* lui.

În afara unor picturi ce se aşază în prelungirea geometriilor colorate ale lui Josef Albers sau Frank Stella, FLORIN MAXA a realizat ingenioase instalații în care lucrările se mișcă ușor în bătaia vântului, comunicând o impresie de liniște, de atmosferă cordială. Între limitele tradiționale ale geometrismului din anii '50 și '60 se aşază picturile lui LIVIU STOICOVICIU (n. 1942), în vreme ce acelea ale lui IOSEF KRIJANOVSKY (n. 1936) asociază simplificările astfel realizate ale formei cu un colorit mai liniștit și cu includerea unor motive recognoscibile, preluate din realitate, îndeosebi portrete; al căror efect, de mare seriozitate profesională, într-o astfel de sintaxă plastică, e acela al transmiterii unui mesaj ce cuprinde semnificațiile dramatice ale întâlnirii omului modern cu tehnologiile complexe ale secolului al XX-lea.

Noi sintaxe artistice

În schimb, arta *pop*, care în alte țări a reprezentat răspunsul — uneori sarcastic, alteori patetic — la acest conflict, nu a avut în România decât puține ecouri. Cum prea bine se știe, nu tehnologizarea vieții cotidiene și cu atât mai puțin copleșitoarea abundență a produselor de consum au reprezentat tragedia existenței noastre din aceste decenii. Astfel încât experimentele în această direcție ale artiștilor români au mai curînd caracterul unor exerciții stilistice decât al unei atitudini ontice a unor oameni excedați de o eventuală invazie a tehnologiei care îi dezindividualizează și creează o lume oprimentă, a produselor inseriate. Într-o expoziție de la începutul anilor '70, pictorul VITALIE NEREUȚĂ (n. 1924) și sculp-

torița FILOFTEIA SIMIONESCU (n. 1926) au prezentat împreună un grupaj de mulaje colorate care nu sugerau defel ironia față de poncifurile civilizației de consum, ci un fel de poftă de a se juca, așa cum s-a spus, «de-a natura și cu natura». Era, ce-i drept, ceva din exuberanța unei reclame, dar și din bucuria de a retrăi senzația transmisă de formele și de culorile naturii. Și ROMUL NUȚIU (n. 1932) a traversat o perioadă în care a experimentat efectele picturale ale obiectelor colorate; dar el nu a adoptat aproape nimic din gramatica *pop*: obiectele sînt elementele unei încercări de revalorificare a formei și a raporturilor ei cu spațiul. De alminteri, artistul s-a întors relativ repede la mijloacele tradiționale ale picturii, îndreptîndu-se întîi spre un constructivism calm, apoi spre un abstracționism în care cromatica e rezultatul unui efort de esențializare. CIPRIAN RADOVAN (n. 1939), artist cu o solidă formație științifică, cercetează comportarea structurilor lăuntrice ale materiei picturale, înțeleasă, cum observa Octavian Barbosa, «ca un cîmp magic de forțe spirituale». De la un expresionism de factură țuculeșciană, a evoluat spre o artă conceptualistă, nu atît neoexpresionistă, cît în apropierea gramaticii constructiviste. Experimentele YVONNEI HASSAN (n. 1925) aparțin mai ales tradiției antipicturale a dadaismului; dar și aici se poate urmări o anumită consecvență a demersului ideatic. Încă din anii '40, cînd era foarte tînră, HORIA DAMIAN (n. 1922) a fost recunoscut drept una dintre cele mai puternice personalități ale generației lui. Expoziția lui personală din 1942, de la București, revela puritatea formelor și rigoarea cromatică, intransigența întregii construcții. După 20 de ani, la expoziția de la Galerie Stadler, așa cum își amintește Ionel Jianu, Damian «dezvăluia limpede fața nevăzută a lucrurilor,

adevărul profund, echitatea absolută, dădea glas la tot ceea ce părea că e cu neputință să se spună despre supraréal». Rigoarea geometrică, simplitatea și claritatea *Piramidelor*, a «acestor receptacule ale eternității», erau semne grăitoare ale setei de Absolut. Iar *Tronurile* lui erau, așa cum spunea Petru Comarnescu, întrupări ale unor relații puternice cu mistica maiestate a artei bizantine. *Galaxiile* și *Dealurile* sale, proiectul pentru o *Cetate a lui Alexandru* sau *Coloana* destinată orașului St. Denis poartă aceeași caracteristică fundamentală a artei lui Damian: claritatea geometrică mediteraneană care definește formele, amploarea compoziției, luminozitatea culorilor, viziunea monumentală, voința ireductibilă de a traduce invizibilul în imagine.

O direcție ce a avut parte, în ultimul deceniu, de câțiva reprezentanți care au ilustrat-o cu argumente convingătoare a fost hiperrealismul. Participanți la programul, îndeajuns de strict, al acestei mișcări, Ion Dumitriu, ION GRIGORESCU (n. 1945), refuză, însă, acel punct al programului care proclamă obiectivitatea totală a artistului. Conștient că o asemenea atitudine e de fapt iluzorie, Dumitriu — participant și la experimentele grupului de la Poiana-Mărului — interpretează stilistica acestui curent ca pe o posibilitate de recuperare a realului în detaliile lui, dar a unui real de care se simte legat sufletește. Pictura lui evocă o lume simplă și tăcută, curți țărănești, care încărcate cu fîn, porți vechi, toate înfățișate cu meticuloasă atenție a celui pe retina căruia s-au fixat aceste locuri și aceste obiecte de o mare elocvență poetică.

Ion Grigorescu adoptă o atitudine pronunțat polemică. La el, imaginea se prezintă nu numai ca un concurent al fotografiei, ci și colaborează cu ea, într-un demers consecvent orientat spre

substituirea sistemului de raporturi iluzioniste implicate de pictură cu iluzia că opera lui nu vrea să fie pictură. În realitate, indiferent de mijloacele de expresie, Ion Grigorescu își investește imaginea cu virtuți picturale certe care îi conferă o voită ambiguitate. Acceptată sau respinsă de critici și de public cu egală însuflețire, opera lui nu poate fi, în nici un caz, ignorată.

În urmă cu câțiva ani, la Casa de Cultură «Friedrich Schiller» din București, un grup de tineri artiști au organizat o expoziție în care contestarea mijloacelor tradiționale de expresie era evidentă și constituia, poate, însăși rațiunea de a fi a expoziției. Deși argumentele negării nu erau noi, simptomul nu a trecut neobservat: autoportrete fotografiate în oglinzi convexe, fotografii ale artistului ghemuit în fundul unei gropi (amintind de «ritualurile nașterii» pe care le săvârșea, de pildă, Graham Metson la sfârșitul anilor '60), fotografii succesive ale etapelor săpării unui șanț, acestea erau câteva din modalitățile prin care tinerii participanți declarau că vor să surprindă realitatea integrală a actului cotidian. Adăugându-li-se «obiecte inutile» de felul celor confecționate cândva de Man Ray, lucrările de la Casa de Cultură «Friedrich Schiller» atestau aspirația de a reevalua, din perspectiva artei minimaliste, mijloacele de cuprindere a lumii vizibile în care interveneau direct, constituind unul dintre elementele motivului redat, aparent, fără comentarii — de fapt, comentariul fiind implicat în însuși motivul operei.

Ca și la alte lucrări similare (de pildă, cele prezentate în unele ediții ale expoziției «Documenta» de la Kassel), unghiul de perspectivă al fotografiei, ducând la supradimensionări sau la deformări ale obiectului, indica subiectivitatea, altminteri normală, a procedeului. Dintre expo-

zanții de la Casa Schiller, puțini au rămas fideli viziunii de atunci; la RADU IGASZAG, de exemplu, conceptualizarea a implicat, și de atunci încoace, inserția unor elemente menite să indice identitatea semnului plastic cu motivul din natură.

Ample expoziții tematice au pus în lumină diversitatea modalităților de întrepătrundere a artei vizuale cu discipline umaniste moderne, cu semiotica de pildă, așa cum a fost expoziția al cărei obiect era *scrierea*, înțeleasă ca demers textual și metatextual. Alte expoziții, deși mai limitate ca temă, de pildă *mail-art*, au mărturisit o anume neliniște a artiștilor, în majoritatea lor tineri, dorința lor de a integra în imagine elemente noi de limbaj.

Raportul cu tradiția a acestor noi gramatici (cărora, pentru a le salva de ingerințele suspicioaselor foruri de administrație culturală, li se spunea, generic și neutru, «experimente») nu au fost întotdeauna atât de pașnice cum încercau să le prezinte criticii, din grija de a nu da temei etichetării lor ca fiind «străine spiritului național». În realitate, evident nu aceștia erau termenii în care trebuiau discutate lucrurile iar istoria formelor și ideilor culturale nu putea ignora o asemenea nevoie a modificărilor esențiale ale textului și ale exprimării.

Caracteristica generală a sculpturii românești ce s-a dezvoltat sub semnul aceleiași dorințe a înnoirii limbajului, al reevaluării raportului cu universul realului e receptarea aproape concomitentă, în raport cu pictura și cu grafica, a sugestiilor apte să modeleze un nou tip de demers stilistic. Explicațiile sînt diverse dar, dintre toate, probabil că poate fi reținută una singură: în România, crearea unor modalități sculpturale echivalente cu purificarea expresiei picturale a fost înlesnită de investigațiile purtate sub semnul influenței operei lui Brâncuși,

redescoperită scurtă vreme înaintea morții marelui artist. Pentru că, se cuvine să observăm, multe dintre modalitățile moderne de expresie din ultimele decenii își au sursa în căutările impulsionate de unii dintre cei care s-au dedicat reinterpretărilor sintaxei brâncușiene și în cele de sorginte filosofică. Oricum, atmosfera prielnică unei creații înnoitoare în arta volumului a fost pregătită cam tot atunci cînd se instala aceea care a pregătit înnoirile picturii.

○ artă a sintezelor stilistice

Unii dintre cei mai de seamă reprezentanți ai sculpturii moderne din această perioadă au venit pe drumuri proprii spre concepțiile și spre formele de limbaj caracteristice ultimelor decenii ale secolului al XX-lea, ION IRIMESCU (n. 1903) e unul dintre aceștia. În analiza operei sale, Eugen Schileru descoperea o ascendență clasică elină, tradusă prin năzuința la echilibru și prin laconismul expresiei plastice. O sinteză — definitorie, de altminteri, pentru o largă arie a artei românești moderne — între sensibilitate și luciditate, între observația realului și fantezie dă sculpturii lui Irimescu sensul ei lăuntric. Credincios interpretării figurativului, el imprimă figurii umane o monumentalitate cordială, rezultat al unor căutări în planul deformărilor expresive.

Fără să fi urmărit reproducerea mimetică, Irimescu a creat o portretistică simbolică, de amplă expresivitate plastică, în care monumentul evocator al unor tragice evenimente sociale pune un accent patetic, neobișnuit într-o artă ce s-a impus tocmai prin puterea de a-și domina și de a controla impulsurile, caracterizate de

unii comentatori ca fiind cele ale unui romantic. GEORGE APOSTU (1934—1986) e unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai artei românești din ultima jumătate de secol. Sculpturile lui sînt, în majoritate, nu piese de interior, destinate a fi ținute în mici spații artificiale, ci lucrări de artă monumentală, stînd direct pe pămînt, sub cerul liber, cioplite în lemn sau piatră. În primele etape ale devenirii sale, se descoperă urme sigure ale influenței lui Brîncuși, a cărui viziune nu fusese pe atunci redescoperită pe deplin de sculptorii români. Apostu și-a recunoscut și datoria sa timpurie față de arta arhaică a țării sale; dar înrîmurile nu sînt totdeauna directe și precise: relațiile dintre sculpturile lui și structurile artei populare nu pot fi identificate la o primă vedere.

Ionel Jianu observa cîndva că artistul a ales piatra sau marmura ori de cîte ori a vrut să reveleze evoluția formelor interioare prin mișcarea expresivă a curbilor și a suprafețelor rotunde, polisate cu minuție; cînd a intenționat să pună în lumină sensul hieratic al formelor primordiale, austeritatea artei populare, unitatea dintre spirit și sensibilitate, Apostu a recurs la lemn.

Ciclul *Tatăl și fiul* e una dintre contribuțiile majore la sculptura europeană. El reprezintă un grup de sculpturi abstracte și, în același timp, profund umane, întrupînd o esență spirituală; uriașele trunchiuri, ridicîndu-se orgolios deasupra pămîntului, sînt personaje anonime dintr-o legendă mitică despre continuitatea vieții. Ele revitalizau valorile sculpturii în lemn, îndelung neglijate în arta occidentală de după gotic. Din acest punct de vedere, Apostu a fost un urmaș al lui Brîncuși, al celui dintîi artist european care recuperase această artă la începuturile secolului nostru.

Un alt ciclu, *Fluturi*, evocă stîlpii funerare din cimitirele țărănești. Artistul a captat veșnica mișcare în spirală spre cer. Sculpturile acestui ciclu sînt, așa cum le-a definit autorul lor, «forme ce vin din noapte și urcă spre soare; ele exprimă, poate, aspirația sufletului meu spre înălțimile libertății».

Cele 40 de sculpturi monumentale așezate în diverse parcuri și pajiști din România, Franța, Italia, Ungaria, Japonia, Canada, Austria, Germania reprezintă un alt capitol important al operei lui Apostu. Fascinat de miracolul soarelui, el a creat la Suwako, în Japonia, o *Oglindă a soarelui*, un bloc de granit care reflectă lumina și, la Galați, o sculptură de oțel, înaltă de 20 de metri, *Fructul soarelui*, în care volumele masei sînt înlocuite de volume spațiale prin intensitatea dinamică a barelor de metal care o alcătuiesc.

Opera lui Apostu își revendică originea în izvoarele profunde ale artei tradiționale și e mult mai aproape de ideile vremurilor primordiale, de etosul culturii folclorice românești decît de vechile forme ale narațiunii populare.

Încercările de a-l situa pe PAUL VASILESCU (n. 1936) într-o zonă stilistică anume a sculpturii moderne universale nu au avut succes. Chiar și în anii formării, el a fost un singuratec, afinitățile cu artiștii importanți ai perioadei anterioare sau cu contemporanii de-ai săi neieșind, în nici un caz, la iveală. S-a spus despre el că ar uni în opera sa antiteza clasic-baroc. De fapt, ne aflăm în prezența unei personalități care contopește cîteva dintre antitezele esențiale ale artei moderne, cu o dezinvoltură care îl trădează pe creatorul sigur de mijloacele sale de expresie; romantismul modelajului amplu al sculpturilor monumentale, discontinuitatea armonioasă a volumului masiv, într-o interpretare vitalistă a concretului, și rigoarea geome-

trică a metalului care ritmează lumina se întâlnesc într-o creație a cărei aspirație fundamentală e aceea de a da răspuns semnificativ întrebărilor esențiale ale omului contemporan.

Nici MIRCEA SPĂTARU (n. 1938) nu poate fi clasat în funcție de programul estetic al unui curent anume al artei moderne. Monumentele dedicate unor personalități istorice poartă semnul unei interpretări patetice, de un romantism în care trăirea spirituală intensă concentrează întreaga sculptură într-un semn de înaltă noblețe, epurat drastic de orice anecdotă. Alte lucrări ale lui, identificate a aparține unei poetici ambientale, sînt inspirate din realitățile tehnologice moderne. El realizează construcții dintre cele mai variate în care, folosind materiale ale civilizației moderne, ale unor străvechi și uitate tradiții folclorice, le redă valoarea expresivă. Tiparele de material plastic nu au funcția unor purtătoare ale polemicii cu invazia tehnologiei — așa cum ar fi în viziunea lui Oldenburg, de exemplu; ci, dimpotrivă, sînt parte a unei demonstrații vizînd adevărul fundamental că bucuria estetică poate fi provocată de forme și de ansambluri de forme, independent de suportul material folosit.

La fel, colegul său de generație, CONSTANTIN POPOVICI (n. 1938), respinge orice încercare de plasare într-un curent al artei universale. Nu atît pentru că schimbările au intervenit adesea, deopotrivă în planul viziunii și în acela al tehnicilor, cît, mai ales, pentru că, în fiecare din ipostazele sale, arta lui se plasează cumva la întîlnirea dintre diverse zone stilistice. Grotescul *Himerelor* și al *Sperietorilor* nu e decît în parte o proiecție specifică a expresionismului, el fiind, în același timp, rezultatul unei interpretări ce descinde, parcă, de la Goya și al unei atitudini profund raționaliste ce se opune asaltului oricărui soi de monștri născuți din

lenea gîndirii. Portretele sale dovedesc o sensibilitate și o înțelegere psihologică exactă exprimate printr-un modelaj larg, parcă de sorginte bourdelliană. Iar emblematicul monument al *Electrificării*, ridicat pe barajul hidrocentralei de pe Argeș, are simplitatea constructivă și maiestatea clasică pe care o implică această energie modernă.

Alegerea unui asemenea mod de expresie s-a semnalat devreme, încă din anii '60, la CONSTANTIN LUCACI (n. 1923). El s-a apropiat de sculptura care sugerează claritatea și rigoarea formei create de industrie, după ce acumulase experiența îndelungată a lucrului cu materiale dure, încă din vremea în care era atras de sintaxa figurativului. Obligat, încă de pe atunci, de consistența materialului, să apeleze la o exprimare lapidară, Lucaci a trecut firesc la forma esențializată a actualei sale sculpturi, realizată într-un metal polisat pînă ce ajunge la limita transparenței sau devine o oglindă care reflectă, ca într-un joc secund al poeziei, lumea din preajmă.

Uneori discretă, alteori evidentă și programatică, referirea la obiectul real relevă despărțirea de constructivismul de factură Gabo și apropierea de semantica brâncușiană. Artistul a realizat și ample lucrări care implică mișcarea, fîntîni arteziene rotitoare cu jet variabil, a căror mișcare e însoțită de acorduri ale *Muzicii apelor* a lui Haendel.

Preocupările de artă ambientală au înregistrat puține reușite cu adevărat de amploare. Cu toate acestea, orientarea unui număr important de artiști spre forme ce impun instalarea într-un spațiu cu care să colaboreze la crearea unei atmosfere caracteristice demonstrează o deplasare semnificativă a concepțiilor tradiționale ale artei volumului. Participarea la aceste eforturi de înnoire a unor artiști cu afiliere stilistică

diversă a dus la rezultate care, deși inegale ca valoare, demonstrează, în ansamblul lor, o înțelegere adecvată a raporturilor omului și ale structurilor create de el cu mediul ambiant. Arhitectul PAUL BORTNOVSCHI (n. 1922), de exemplu, unul dintre cei mai reprezentativi scenografi de teatru, a realizat un ansamblu în care sculptura și arhitectura colaborează pentru punerea în valoare a raporturilor formei geometrice cu spațiul.

Provenind dintr-o viziune expresionistă, la ALEXANDRU BRET CANU (n. 1933), sau dintr-un realism echilibrat, la ANA CORDONET (n. 1925), unele compoziții cinetice au marcat mai curînd un moment important în biografia artiștilor respectivi decît în dezvoltarea genului în ansamblul artei românești din ultima vreme.

Atenția pe care o manifestă artiștii — cei mai mulți tineri, dar nu numai ei — pentru sculptura în metal e dovedită de amploarea expoziției (devenită anuală) consacrată acestui gen. Participanții la această manifestare îi conferă o coloratură pronunțat constructivistă, deși nu se semnalează numai opere încadrîndu-se strict în această stilistică. Mai veche, experiența de pe faleza de la Galați e foarte grăitoare: s-au adunat aici, în cîteva ediții succesive ale unei tabere de sculptură, lucrări monumentale în metal care, dacă ar fi fost continuată, ar fi dat peisajului urban o netăgăduită grandoare și ar fi făcut din acest oraș unul dintre cele mai interesante centre de artă ale țării.

Printre cei care, în urmă cu două decenii, au pregătit atmosfera favorabilă dezvoltării artei metalului a fost și PETER BALOGH (n. 1920); el a fost unul dintre primii care au tratat bronzul *ca metal* și nu ca o formă ultimă a lutului modelat. Sculpturile, sugerînd siluete umane, au darul de a reprezenta deopotrivă piese de inte-

rior (deși, simptomatic, artistul nu a participat decît rareori la saloanele de sculptură mică) sau proiecte ale unor compoziții monumentale. Paralel cu tendința de creare a unor forme cu justificare autonomă, arhitecturi sculpturale ce răspund unui program de integrare a volumului într-o logică proprie acționînd sub semnul rațiunii ce reduce obiectul la esența lui semiotică, se cuvine semnalată persistența reprezentărilor antropomorfe în sculptura românească a acestor decenii. Mai exact, chiar și la majoritatea artiștilor care s-au dovedit a fi pe deplin credincioși esteticii abstractizante pot fi menționate opere — și nu numai dintre cele destinate evocării, în ipostază monumentală, a unor personalități sau evenimente istorice — aparținînd tradiției care definește sculptura ca pe o artă a portretului.

Ceea ce nu trebuie, desigur, să lase a se înțelege că sculpturile aparținînd acestei categorii sînt neapărat reprezentări ale ființei umane în conformitate cu gramaticile tradiționale. La Paul Vasilescu sau Mircea Spătaru, Constantin Popovici sau Mihai Buculei, Silvia Radu sau Maria Cocea, de pildă — pentru a aminti doar cîteva repere din lunga înșiruire de forme stilistice care a ocupat paginile precedente, — portretul e tot o proiecție a unei înțelegeri specifice a unor raporturi ontice cu lumea înconjurătoare.

Uneori, aluziile la real sînt ușor de identificat. ANTON EBERWEIN (n. 1936) le interpretează ca pe niște forme plastice organizate în ritmuri ce sugerează însăși mișcarea trupului omenesc. Compozițiile sale sculpturale, amintind menhirii roși de vînt sau stîncile bătute de valuri, păstrează, nu o dată, aceleași înfățișări antropomorfe, venind parcă din mari depărtări ale legendei.

Eliberîndu-se de pericolul elementului etnografic ca o componentă a efectului pitoresc,

LAURENȚIU MIHAIL (n. 1935) instituie o simplificare a formei umane care să-i permită plasarea ei în orice ambianță a vieții moderne. Nici ADRIAN POPOVICI (n. 1943) nu recurge la stilizări care să contrazică forma figurativă dar aceasta e atât de concentrată, încît volumul dobîndește o valoare plastică pe care privitorul o poate recepta și aprecia ca pe o structură autonomă. Iar DINU RĂDULESCU (n. 1941) știe să păstreze acel fragil echilibru între forma arhitecturală și structura sculpturală; o viziune plastică de certă calitate intelectuală se împotrivește oricăror stereotipii, descoperind, s-ar spune, semnificațiile existenței umane cu fiecare gest care se adaugă la crearea operei de artă. PAUL NEAGU (n. 1938) e un căutător, mereu neliniștit, de noi forme de expresie, dînd contur, de fiecare dată, unei concepții artistice ample, semnificative. A pornit de la o negare radicală, de sorginte dadaistă, vrînd să inaugureze un nou fel de înțelegere a artei. Critica a pus în evidență spiritul său de aventură «ce deschide căi largi soluțiilor celor mai îndrăznețe, de la aceea a sculpturilor comestibile sau palpabile, pînă la aspirațiile cosmice din ciclul *Stelilor*». Imediat după sosirea lui în Anglia, în 1969, a lansat *Manifestul artei palpabile* care încerca să-i justifice *happening*-urile în care folosea felii de pîine și faguri de miere ce trebuiau să fie mîncăți de spectatori. În felul acesta, se opunea recentelor forme ale avangardei, cum erau *body-art*, *performance art* și chiar artei conceptuale. Paul Neagu și-a depășit propriile teorii, opera sa revelînd o excelentă cunoaștere a formei și o dorință consecventă de a aduce la lumină straturile adînci ale conștiinței, memoria strămoșilor săi, țărani.

În opera lui DORU COVRIG (n. 1942), se disting două tendințe complementare: prima, susținută de o mare puritate a formei, de aspi-

rație spre abstracțiune; cealaltă, îndreptată spre lumea primordială a formelor, printr-un nou sens atribuit asamblajelor și suprafețelor. O cunoaștere exactă a tradițiilor sculpturii, a tehnicilor și materialelor ei, a constituit — așa cum s-a observat — o condiție decisivă pentru împlinirea acestui scop. Sculpturile lui în bronz realizate între 1977 și 1983 sînt inspirate de obiectele cultului ortodox și sînt, firesc, legate de stilistica bizantină. În uriașele sale sculpturi antropomorfe în lemn, contrastul dintre Natură și Realitate se sprijină pe o surprinzătoare deplasare a echilibrului optic: el folosește bucăți de lemn de diverse culori, astfel încît suprafața joacă un rol important în perceperea ansamblului.

Telul sculpturii lui LEONARD RĂCHITĂ (n. 1952) e, potrivit declarației sale, «să descopere arhitectura ființei umane, a frunzei, a norului și a fumului»; artistul caută *structura* în toate formele mișcătoare ale realității, înțelesul ascuns al materiei însăși.

NICOLAE FLEISSIG (n. 1948) e un excelent cioplitor în marmură, evoluția artei sale țintind limpede spre o formă simplă, vitală, opusă dezvoltării mai complexe a înfățișării exterioare, organice. Lucrările lui INGO GLASS (n. 1941), unul dintre inițiatorii taberei de sculptură în metal de la Galați sînt geometrie în spațiu, aproape imaterială, subtilă, înlocuind echilibrul volumelor cu acela al forțelor

Permanențe ale figurativului

Sînt mulți sculptori care, cu toate că se implică în căutările stilistice moderne, nu se abat de la principiile esențiale ale tradiției figurativului. BELA CRIȘAN (n. 1943) se află la limita neoda-

daismului, reevaluând materiale fără funcție sculpturală recunoscută (de pildă, pielea) și instalând uneori, în locul feței personajului, o placă de metal lustruit care reflectă figura privitorului, așezînd-o, ca într-o farsă, în locul celei a modelului. Alții — NICOLAE KRUCH (n. 1932) e un exemplu convingător — se concentrează asupra portretului, investigîndu-i posibilitățile expresive, fără să se abată decisiv de la regulile gramaticii figurative. Opera IULIEI ONIȚĂ (1923—1987), consecventă în reprezentarea figurii umane, a respins întotdeauna simplul mimetism, concentrîndu-se asupra asemănărilor de caracter, portretul devenind astfel o emblemă a unui personaj cu o viață lăuntrică semnificativă.

NAUM CORCESCU (1922—1989) e un artist al formei ample, energice, adecvate la exigențele artei monumentale. Modelajul puternic, sentimentul tragic, demnitatea atitudinii personajelor contribuie la realizarea unor compoziții statuare în care sintaxa realistă capătă vibrante inflexiuni romantice. De la o viziune strict realistă a pornit IZSAK MARTIN (n. 1913), și anume de la viziunea monumentală a școlilor din Europa Centrală, interesate de accentuarea virilă, impunătoare a formei; el a evoluat spre simplificări riguroase, acordate, însă, în continuare cu preocupările sale de definire realistă a volumului sculptural.

Aceeași orientare consecventă spre realism caracterizează deopotrivă sculptura de interior și pe cea monumentală — aceasta cu unele inflexiuni aparținînd unui fel de expresionism baroc — ale lui EMIL MEREANU (n. 1903). Pe cînd un alt artist al aceleiași generații, CRISTEA GROSU (n. 1906), își supune sintaxa narativă de factură realistă unor exigențe clasiciste ale construcției formelor. GABRIELA MANOLE-ADOC (n. 1926) — care, împreună cu soțul ei,

GHEORGHE ADOC (n. 1926) — a ridicat un mare monument sculptural de orientare figurativă. Ea a recurs la metal pentru a sugera acordul între formă și mediul natural în care e plasată. IFTIMIE BÎRLEANU (1916—1986) a rămas credincios de-a lungul întregii vieți unor principii funciarmente realiste; raporturile cu arta populară, evocate uneori, nu se reflectă atît în modul de tratare a formei cît în atmosfera ce le învăluie, în înțelesul lor narativ și moral. Ceea ce, la MARIUS BUTUNOIU (n. 1919) și la T. N. IONESCU (1908—1975) s-a tradus într-o sculptură de evocare istorică, de factură tradițională, vădind o grijă extremă față de transpunerea narativă directă, rezultatele depășind rareori convenționalul și emfaza.

Caracteristică pentru sculptura românească a acestei perioade a fost îndelungata prezență la catedrele institutelor de artă a unor maeștri a căror personalitate se impusese autoritar încă din anii dintre cele două războaie. Ei au îndrumat mai multe generații de artiști spre idealul umanist ce constituia materia propriei lor creații. Dar, se cuvine subliniat, nici unul dintre ei nu a urmărit să facă din elevii săi imitatori ai unei opere recunoscute și respectate de critică și de public. Didactica superioară a unora dintre acești profesori a contribuit într-o măsură însemnată la aprofundarea problemelor de tehnică plastică, dar nu a dus la limitarea viziunii viitorilor artiști.

Sintaxa figurativului era interpretată în chip diferit de fiecare dintre ei. OSCAR HAN (1891—1976) a fost o personalitate complexă, artist cu o viziune puternic definită, cronicar de artă, comentator sever al fenomenului cultural, provocînd acerbe polemici, profesor stimat de numeroșii săi studenți. El și-a revelat încă de la început caracteristicile specifice ale stilului, bipolaritatea clasicism-impresionism,

construcția energetică a formelor, evidentă mai ales în monumentele sale, și modelajul sensibil al suprafeței, ajungând uneori pînă la o tratare detaliată. Creația lui CORNEL MEDREA (1888—1964) a reprezentat o sinteză între spiritul clasic, exprimat printr-o înclinație spre forma amplă, spre echilibrul volumelor, printr-o mare robustețe spirituală, și impulsurile romantice care dădeau întregului ansamblu o voluptoasă desfășurare; volumele instalate autoritar în spațiu erau tratate cu o sensibilitate aproape picturală, suprafața lor captînd jocul neconținut al luminii. ROMUL LADEA (1901—1970), fost elev al lui Brîncuși, la Paris, era un sculptor al concretului, al vizibilului care conține poeticul; portrete ale unor personalități istorice și ale unor eroi ai mitologiei populare alcătuiesc un repertoriu tematic caracteristic în care omul e înțeles ca parte constitutivă a unor naturi ce se manifestă cu o irepresibilă forță vitală. Cu toate că în sculpturile lui BORIS CARAGEA (1906—1978) gestul căpăta adesea o anume grandilocvență, intensitatea lirică a evocării nu se atenua, iar formele sculpturale își păstrau vigoarea lor bărbătească.

MAC CONSTANTINESCU (1900—1979) a fost un intelectual de largă cuprindere a problemelor de estetică și filosofie, cu o solidă cultură literară (a realizat, printre altele, remarcabile ilustrații la *Divina Comedie*), cu o viziune arhitecturală a cărei originalitate s-a revelat în decorarea unor edificii importante. Sculptura lui era expresia unui clasicism mediteranean, iar reliefurile (tehnică la a cărei reevaluare din punctul de vedere al narațiunii și al modalităților de realizare a contribuit în mod esențial) au o claritate și o coerență care aparțin tot spiritului clasic.

Largul orizont cultural, înclinația spre meditația filosofică asupra destinului uman, expresia

plastică ce mărturisea o cunoaștere foarte exactă a tehnicii modelajului îl caracterizau și pe ION LUCIAN MURNU (1910—1984). Ca mulți reprezentanți ai sculpturii românești din perioada interbelică, el a debutat sub semnul clasicismului antic, dar a evoluat apoi spre o viziune ce descindea din sculptura arhaică, ale cărei accente dramatice o apropiiau nu atît de expresionism, așa cum s-a spus, cît de neli-niștea romantică. Întrebările grave își află răspunsul într-o stilistică a cărei trăsătură specifică e simplificarea ascetică, puterea de a transmite cu claritate sensul metaforei.

CONSTANTIN BARASCHI (1902—1966) a rămas, de-a lungul întregii sale cariere, un academist; principiile sale, expuse și într-un *Tratat de sculptură* destinat studenților, sînt clădite pe o concepție al cărui punct central rămîne asemănarea convingătoare cu modelul. Remarcabil tehnician, el a insuflat elevilor săi respectul față de material, i-a învățat știința de a realiza efecte plastice care să-l impresioneze pe privitor.

Generațiile care s-au format în aceste ultime decenii nu au cunoscut numai influența profesorilor lor din institut. Mai mult decît atît, în afara datelor esențiale de tehnică propriu-zisă a sculpturii, tinerii artiști au urmat, cu anume ostentație, un drum care se despărțea de acela al măestrilor lor. Fenomen firesc, coexistînd cu acela al orientării spre exemplele unor artiști care nu aveau calitatea de profesori la Institutul de Artă.

Dintre aceștia, cei mai influenți au fost, desigur, ION JALEA (1887—1982) și GHEORGHE D. ANGHEL (1904—1966). Cel dintîi s-a impus încă din anii '20 ca un artist cu o concepție foarte clar conturată, cu puterea de a realiza largi sinteze ce îmbină respectul față de obiectul real cu capacitatea de a-i pune în lumină semni-

ficațiile lăuntrice, tălmăcite în metafore de amplă vibrație poetică. Știa să aleagă — deopotrivă în sculpturile în trei dimensiuni și în basoreliefuri — momente semnificative ale existenței interioare a modelului sau al istoriei ale unei întregi națiuni. Concentrate în simboluri și în alegorii cu impunătoare desfășurări, sensurile etice ale existenței umane constituiau subiectul central al acestei opere create de-a lungul unei perioade de aproape trei sferturi de secol.

Anghel a fost un maestru al modelajului căruia a știut să-i dea un înțeles poetic adânc. Originalitatea lui e cu atât mai semnificativă cu cât s-a definit în cuprinsul unei viziuni tradiționale a figurativului. Se întâlneau în această operă rigorea clasică a arhitecturii formelor, romantismul neliniștilor interioare ale formeii, tradiția bizantină a spiritualizării trăsăturilor portretului și, mai mult, a întregului înțeles al raporturilor omului cu lumea. O operă a cărei virtute cardinală era adîncă umilință a artistului în fața artei ca expresie a înțelesurilor universului, dublată de o mare încredere în puterea artistului de a surprinde sensul ultim al materiei sculpturale, de a o sili să se supună rostului ei suprem de formă specifică de exprimare a adevărurilor lumii. De aceea, întotdeauna în portretele sau în compozițiile sale par a se revela semnificații arhetipale, izvoare ale existenței, momente inițiale ale unei evoluții a speței umane, fără ca aceasta să conducă la simplificări provenind din morfologiile artei primitive.

Oricît de departe s-ar afla, sub raportul interpretărilor sintactice, de modelul acestor maeștri care, la începutul anilor '50, dominau viața artistică și învățămîntul românesc de specialitate, artiștii care s-au format în ultimele decenii poartă, într-un fel sau altul, în structura operei sau în idealurile lor estetice, semnul,

cîteodată decisiv, al lecției preluate de la cei care, direct sau implicit, le-au oferit modelul creației lor.

ION VLAD (n. 1920) e una dintre personalitățile proeminente ale artei românești care, în anii imediat următori celui de-al doilea război mondial, au preluat elementele esențiale ale creației generației anterioare și i-au dat o formă și un sens pe măsura noilor tendințe estetice. De la prima expoziție personală, din 1947, critica a evidențiat puterea tînărului sculptor de a surprinde în structuri materiale monumentale mișcările invizibile ale naturii. De-a lungul acestor patruzeci de ani, artistul a căutat fără conținere o sinteză semnificativă a formelor. Principala caracteristică a artei lui Vlad e, așa cum demonstra odată Ionel Jianu, vitalitatea ei, forța de a însufleți aceste forme; el și-a descoperit profunde rădăcini în relațiile directe, autentice, ancestrale ale omului cu natura. Sculpturile în bronz realizează un subtil joc de plinuri și de goluri, o vibrație dramatică, o plenitudine a volumelor închise. Lucrările în pictură par a veni din timpuri imemorabile: ele sînt roase de vînt și de ploi, în vreme ce sculpturile în lemn păstrează, parcă, seva copacului — ele dau senzația că încă palpită în spațiu. Opera lui Ion Vlad e puternică, telurică, însuflețită de un neadormit spirit al pămîntului.

Această continuitate — care nu e neapărat a principiilor estetice, ci a unei atitudini etice față de artă — e una dintre cele mai importante trăsături ale creației plastice românești a ultimelor decenii. Înnoirile viziunii și ale expresiei nu s-au produs prin negarea etapelor anterioare, ci prin asimilarea lor într-o sinteză complexă. Artiștii români au avut întotdeauna o perspectivă istorică a operei lor; ei au manifestat o înțelegere a valorilor specifice care s-au constituit în cultura tradițională. Nu încap

Îndoială că dezvoltarea pe care au cunoscut-o expresionismul și arta abstractă, mult mai amplă decât a altor direcții ale artei moderne, corespunde unei realități semnificative a culturii românești. Un expresionism rareori înclinat spre crispări și spre deformări excesive, care valorifica o atitudine estetică prezentă în arta românească a începutului de secol. O propensiune a abstractizării, a reducerii la esență ce descinde din creația folclorică.

Continuitatea e un fenomen care se produce, evident, și pe teritoriile picturii, graficii și artelor decorative românești. Și pictorii generațiilor care s-au afirmat din anii '60 înapoi au aflat în exemplul unor maeștri, mulți dintre ei profesori la institutele de artă, repere ale unei evoluții spre fundamentele filosofice și spre modalitățile de expresie specifice tradiției naționale. Larga deschidere a orizontului tematic și stilistic, reinterpretarea principalelor direcții ale artei universale, realizarea unor sinteze caracteristice s-au sprijinit adesea pe exemplul unor artiști din generația mai vîrstnică a căror personalitate dăduse un profil distinct picturii românești a perioadei anterioare.

Istoria artei moderne nu permite sistematizări decât foarte aproximative și, de cele mai multe ori, cu valoare didactică. Mișcarea artistică înregistrează o asemenea diversitate încît stabilirea unor direcții devine anevoioasă și, cîteodată, arbitrară. Mai decisivă decât programele și manifestele numeroaselor (și efemerelor) grupări e influența exercitată de personalități artistice, majoritatea situate în afara unor curenți sau realizînd vaste sinteze ale ideilor estetice ce caracterizează o anumită etapă a evoluției istoriei picturii, sculpturii, artelor decorative contemporane.

În afara lui Ressu, Ciucurencu, Baba, Catul Bogdan, Ciupe, a lui Medrea, Mac Constantinescu, a lui Kazar, Luca și a altor profesori din

generațiile mai tinere de la institutele de artă, a căror influență e directă și întru totul de așteptat, mulți artiști importanți au marcat repere clare pentru personalitățile formate acum. Chiar dacă nu întotdeauna raportarea la opera lor a avut ca efect preluarea unei viziuni stilistice în toate detaliile ei sintactice, o anumită concepție filosofică, o atitudine față de artă, un tip specific de înțelegere a raporturilor dintre artă și viață, dintre imaginar și real au avut un larg ecou în conștiința celor mai tineri.

Un asemenea artist a cărui prezență în arta românească modernă a avut semnificația unui exemplu de înaltă demnitate profesională a fost pictorul DUMITRU GHIAȚĂ (1888—1972). Situarea lui într-un curent al picturii din acest secol e imposibilă: el și-a urmat un drum propriu, trasat cu o siguranță care e aceea a marilor conștiințe artistice de totdeauna. Apartenența lui la tradiția picturii românești se revelează nu numai în preferințele sale pentru un anumit tip de subiecte, adică pentru scene ale vieții rurale, pentru priveliști ce pot fi lesne identificate în realitatea geografică românească ci, mai ales, în semnificațiile estetice și morale implicate în actul de creație. Nimic nu e mai străin picturii lui Ghiață decât pitorescul și anecdotul; țăranii lui au o monumentalitate severă și, totuși, plină de o căldură sufletească adîncă. Ei sînt semne de o augustă simplitate ale unei civilizații străvechi, au ceva din gravitatea ciopliturilor în lemn de acum cîteva secole. Florile pictate de Ghiață, flori de cîmp și de pădure, flori fără miresme, au o poezie calmă și frustă. Artă lui Ghiață e un elogiu al eternului materializat în imagini de o profunzime a sentimentului epurat de orice sentimentalism și de frivolitate.

MARIUS BUNESCU (1881—1971) a fost un artist al structurilor puternice, al culorii construite cu un simț sigur al dinamismului și al echilibrului, rigoarea și sensibilitatea fiind cele două componente ale unei viziuni ample, mărturisind o mare vitalitate, o forță care, nici în anii unei senectuți de o impresionantă luciditate, nu a obosit niciodată. Cu o cultură plastică solidă (a fost directorul Muzeului Simu, una dintre cele mai de seamă instituții de acest fel din România interbelică, și al Galeriei Naționale a Muzeului de Artă din București), a evoluat pe liniile unei expresii stilistice prielnice afirmării propriului crez clasicist de echilibru și de rigoare.

Pictura lui RUDOLF SCHWEITZER-CUMPĂNA (1886—1975) se încadrează greu într-o direcție stilistică anume a artei moderne. Unii dintre comentatorii ei (H. Blazian, de pildă) au vorbit despre o sinteză a construcției formelor și a valorilor grafice, desprinse în anii de studii la academia berlineză, cu soliditatea compoziției cromatice preluată din pictura franceză. Cred că e vorba, mai curînd, despre o trăsătură de temperament: artistul era un solar, pentru care lumina nu acționa, ca la impresioniști, dizolvînd contururile, ci le pune și mai puternic în evidență. Voluptatea materiei picturale se traducea în pensulații largi, energice, într-un dramatism al culorii pe care îl ferește de excese, un simț clar al echilibrului.

CECILIA CUȚESCU-STORCK (1879—1969) a fost profesoară, între 1916 și 1941, la Academia de Arte Frumoase din București; dar marea lecție de care au profitat generațiile mai tinere a fost, în primul rînd, aceea a artei sale. Una dintre cele mai de seamă creatoare ale frescei moderne românești, ea a dat contur, încă din jurul anilor 1910, unei concepții care implica în construcția monumentală o succesiune rit-

mică a figurilor simbolice, o atmosferă poetică stranie, amintind într-o măsură de aceea din pictura prerafaeliților și a secesioniștilor.

Reevaluarea semnificațiilor tradiționale ale picturii murale datorează mult și OLGĂI GRECEANU (1890—1979), ale cărei fresce interpretează istoria în fastuoase desfășurări epice, cu un desen trasat cu claritate și cu un regim cromatic guvernat de o aspirație constantă la echilibru.

Un moment important în istoria artei românești contemporane, dar și în aceea a gândirii critice, a fost redescoperirea picturii lui ION ȚUCULESCU. Ampla retrospectivă postumă din 1965 a pus în lumină semnificațiile unei viziuni cu o mare originalitate și forță de a revela semnificații complexe ale folclorului românesc. Țuculescu a fost o personalitate cu un profil cu totul aparte în cuprinsul întregii arte românești de totdeauna și orice încercare de a-i stabili ascendențe și afinități a dus la rezultate vagi și nerelevante. La rîndul ei, comparația exclusivă cu folclorul s-a dovedit neconvingătoare atîta vreme cît s-a păstrat între limitele simplei morfologii și nu a ținut seama de resorturile profunde, de matricea primordială a gândirii ancestrale.

Cu atît mai mult cu cît ordinea interioară a artei folclorice, echilibrul ei de esență clasică sînt înlocuite de o neliniște ontică; împrejurare semnificativă, mai ales pentru că organizarea morfologică, rigoarea geometriilor sînt păstrate; ba, mai mult, devin temei al structurilor unei lumi stranii. Motivul covorului oltenesc, al ouălor încondeiate, al ceramicii neolitice și al celei din epoca recentă, al ciopliturii în lemn își găsesc înțelesurile lor originare, magice și mitice. Sînt, de pildă, unele tablouri în care întregul spațiu pare invadat de straniile forme ale ochiului, preluate mai curînd din simbolis-

tica eposului primordial decât din ornamentica artei folclorice. În același timp, el e semnul rațiunii și așa e înțeles în toate mitologiile lumii mediteraneene: rațiunea sporind misterul, aceasta e una dintre semnificațiile esențiale ale unei arte care, pe măsura trecerii timpului, își relevă înțelesurile cele mai adânci, eliberată de constrângerile interpretărilor exclusiviste.

De cu totul altă natură e structura artei lui HENRI CATARGI (1894—1977). Nici pictura aceasta nu poate fi plasată într-o filiație precisă; a frecventat atelierele unor artiști cu o orientare atât de diferită cum e aceea a lui Maurice Denis și Vuillard, Serusier și Vallotton, Bissière și Lhote, Bonnard și Grommaire, ceea ce nu a lăsat urme decisive în viziunea sa. În orice caz, nu eclectismul caracterizează stilul lui Catargi și, dacă se poate întui o influență, aceasta e a unuia dintre marii colorişti români din prima jumătate a secolului nostru, Theodor Pallady. O exigență interioară exemplară, o armătură puternic articulată, o permanentă tendință de a transforma contingentul în spiritual dau picturii lui Catargi o semnificație proprie. Culoarea și linia se găsesc întotdeauna într-un deplin echilibru, colaborând la construcția unei imagini de o rigoare logică pe care comentatorii au așezat-o în desendența lui Poussin și a lui Cézanne, dar care, la o privire mai atentă, se delimitează de orice tendință de a face din construcție scopul ultim al expresiei plastice; dimpotrivă, Catargi e un spirit neconținut atras de autenticitatea imediatului, iar geometria lăuntrică a compoziției este, s-ar spune, un dat transmis de temperamentul unui mare clasicist, al unui artist pe care îl bucură deopotrivă vederea arhitecturilor ce sprijină însăși clădirea lumii, și irizările aproape imperceptibile ale florii.

Din aceeași generație face parte ADAM BALȚATU (1899—1981), pictor cu o vocație clară a valorilor clasice, colorist a cărui spontaneitate ascunde, însă, o știință sigură a construcției plastice. MICAELA ELEUTHERIADE (1900—1982), artistă dotată cu un simț precis al observației, care transformă în imagini de o delicatețe poetică priveliștile, jocurile lor colorate de umbră și de lumină. Viziunea LUCIEI DEMETRIADE — BĂLĂCESCU (1895—1979) e aceea a unui moralist care comentează cu vervă și savoare lumea oamenilor. Străină de orice didacticism al prejudecăților moralizatoare, dar și de frivolitate, ea privește cu un umor stenic lumea semenilor săi, o înțelege și nu surîde niciodată superior la vederea ei: nu se identifică, dar nici nu se dezice de ea. Notațiile ei au o admirabilă coerență stilistică, spontaneitate a desenului și a culorii și un înțeles filosofic pe care artista îl afirmă fără nici un fel de ostentație. E de înțeles, astfel, de ce ilustrațiile sale la Boccaccio sînt printre cele mai importante exemple ale genului în arta românească, textul *Decameronului* aflîndu-și un comentator potrivit prin însăși structura lui temperamentală și modul de gîndire. ION POPESCU-NEGRENİ (n. 1907) e un pictor al luminii ce cuprinde întregul spațiu vizual. Închegată în corolele florilor, ca în niște mici sori, irizată în orizonturile largi ale peisajelor, izvorîta parcă din adîncul obiectelor, ea e subiectul principal al acestei picturi, construite solid, fără ostentație, lăsînd liberă exprimarea unui sentiment al certitudinii fundamentale. GHEORGHE VÂNĂTORU (1905—1979) a evoluat de la o viziune cézanniană și de la o tratare a culorii care îl aducea în preajma expresionismului, spre o picturalitate rafinată, lirică a tonurilor reci; coerența și fluiditatea comentariului plastic erau întregite de accentele imprevizibile ale unor culori vii, aduse din gamele

calde, și compunînd un ansamblu articulat cu un simț clar al echilibrului, de o calmă transparență poetică. Tot de la exemplul cézannian a pornit și EUGEN GÂSCĂ (1908—1989), ale cărui peisaje sînt construite pe temeiul unui acord deplin între desenul care delimitează cu finețe obiectele și culoarea liniștită, visătoare, pulverizată de o lumină abia simțită în aerul ce învăluie întregul orizont. Pe cînd JENIȚA GHIGA (1901—1976) s-a păstrat întotdeauna în limitele unei picturi discrete, de mult bun-gust, armonizate subtil, în care motivul e mereu recognoscibil.

La Cluj, s-a afirmat o direcție orientată cu anume consecvență spre formele sintactice ale realismului. Cei care au determinat prestigiul acestei direcții stilistice în anii '30 au continuat să lucreze și în perioada mai recentă, constituind un reper pentru mulți reprezentanți ai generațiilor mai tinere. ALEXANDRU MOHI (n. 1902) a interpretat gramatica realismului cu vervă, introducînd o cromatică exuberantă și, în unele portrete, o undă inteligentă de umor. IOSIF BENE (1903—1988) — care e și un maestru al artelor decorative, îndeosebi al tapiseriei — e un constructor riguros al formei, al ansamblului, în spiritul expresivității desenului, deprins de la profesorul său, Ressu. La PETRE ABRUDAN (n. 1907), raporturile cu arta folclorică și cu fresca medievală românească au imprimat o caracteristică personală picturii ce asociază hieratismul de obîrșie bizantină, cu expresia lapidară preluată din arta populară și cu un dramatism lipsit de excese. Din întregul grup clujean, ZOLTÁN ANDRÁSSY (n. 1910) e, poate, cel mai credincios principiilor realismului tradițional; mai puțin evidentă în celelalte domenii ale artei pe care le-a ilustrat cu egală putere de expresie (grafică de șevalet și publicitară, tapiserie, artă monumentală), permanența mijloa-

celor realiste se vădește în pictură, deopotrivă în tematică — de obicei, preluată în realitatea socială imediată — și în tratare. BÉLA ABODY NAGY (n. 1918) e un fin psiholog, capabil să surprindă exact caracterul personajelor sale și un constructor de forme solide, nu lipsite de anume inflexiune expresionistă. Peisajele și compozițiile lui ISTVÁN INCZE (n. 1905) sînt inspirate de realitatea imediată, pe care o interpretează cu o simplitate în care se recunosc ecourile unei poetici clasiciste. GAVRIL MIKLOSSY (n. 1912) a interpretat cîndva aceste principii în sensul unui dramatism acuzat și nu lipsit de grandilocvență al narațiunii; de multă vreme, însă, viziunea lui a evoluat spre un clasicism sobru, de mare acurateță a construcției formale. Tot elementul narativ e preponderent în structura picturii lui TEODOR HARȘIA (n. 1914—1987), dar subiectul e preluat mai ales din istoria contemporană, din ample scene de muncă, iar planurile imaginii sînt unificate de o cromatică bazată pe tonuri calde, întreaga structură plastică transmițînd o robustețe autentică a sentimentului. O interpretare diferită a narativului e aceea din pictura lui ZOLTÁN KOVÁCS (n. 1913): în compozițiile sale, construite cu amploare, anecdotică e cultivată cu un simț excelent al mișcării, cu o naturalețe din care se intuiește intenția de a crea simboluri cu valoare morală, dar total lipsite de didacticism.

Figurativul, de altminteri, e o categorie stilistică amplu reprezentată în pictura contemporană românească. O separare netă de modalitățile abstracte, e, firește, imposibilă sau riscă să cadă pradă celui mai rigid dogmatism. Mulți dintre artiștii reprezentativi ai acestei perioade au creat o pictură ce investește motivul real cu o valoare filsofică sau poetică în care mimetismul nu mai e implicat, elementul esențial fiind

cel simbolic. Oricum, ideea unei opoziții categorice figurativ/nonfigurativ e contestată de permanenta necesitate a cuprinderii întregului univers în care se mișcă și pe care și-l creează omul.

Un exemplu al acestui tip de sinteză, fundamentală pentru o întreagă direcție a picturii universale, mai ales a aceleia din ultima jumătate de secol, se desprinde din evoluția lui BRĂDUȚ COVALIU (n. 1924). O evoluție de o consecvență neumbrită de nici una dintre etapele ei intermediare. Poetica sa își mărturisește fără echivoc originea în lirismul tradițional al picturii românești. Desenul e ferm, dar se supune unor legi interioare care îl mlădiază și îl integrează în ansamblul de forme colorate. Culoarea e redusă la tonul esențial, această asceză comunicînd însă o surprinzătoare bucurie a celui care descoperă neconținut sensurile lumii vizibile. Brunul și negrul au un sunet adînc, fie că e vorba de pictura în ulei sau de guașă: tabloul, pictat în tonuri teroase, mate, are o strălucire liniștită, rezultînd din juxtapunerea tonurilor apropiate.

Cîteodată, reprezentarea e rezumată într-un semn grafic, pictura se întoarce spre motivul real, nu evocîndu-i forma, ci semnificația primită în ansamblul de forme. Simbolistica e clară, poemă: o lume străbătută de elanurile unor cai zburînd ca în legenda folclorică, spre înălțimi, o lume înflorind, calmă, fără patetisme, pînă în marginea orizontului. Totul se subsumează largilor armonii muzicale (semnificativă e revenirea temei muzicii în lucrările lui Covaliu), cromatică gravă dezvoltînd intense tonalități ale gameilor majore. O *cosa mentale* implicată în contemplarea lirică a universului.

Nici la ION SĂLIȘTEANU (n. 1929) figurativul și abstractul nu sînt înțelese ca două categorii adverse: ele coexistă, își răspund într-un larg

dialog care se poartă în jurul temei semnificative desprinse din universul realului. O geometrie netă a verticalelor și a orizontalelor nu are numai rostul organizării riguroase a imaginii, ci — mai ales — pe acela de a transmite încrederea în rațiunea suverană ce ordonează întregul univers. Dar raționalismul lui Sălișteanu nu se definește prin opoziție față de subiectivitatea lirică: ideea și sensibilitatea sînt componentele unei stări de spirit care îl face pe artist receptiv la cele mai înfime mișcări ale culorii în aerul ce pare să absoarbă întreaga lumină. Culoarea e clar delimitată în zone puternic contrastante, domolite de cîte un gri de cenușă sau de un brun de ceramică, aceste contraste capătă un sunet învăluitoare. Formele, desenate energic, dau uneori impresia că ar fi proiecții gestuale ale straturilor de dincolo de conștient: în realitate, ele sînt conduse cu o logică strictă și definite de o stringentă nevoie de construcție ritmică, a planurilor.

La fel de arbitrară ar fi plasarea picturii lui GHEORGHE IACOB (n. 1925) în zona figurativului, ca opoziție intrinsecă față de abstract. Unii comentatori au crezut că pot găsi soluția, stabilind persistența — fără discuție, reală — a unei narațiuni pline de vervă în perimetrul procedeeleor constructiviste. Definiția viziunii lui Iacob e, însă, cu mult mai complexă, de vreme ce geometrismul la care s-a făcut aluzie nu e un scop, ci un mijloc de organizare rațională a imaginii. Contururile evanescente ale obiectelor se topesc în substanța luminoasă a culorii ce cuprinde întregul spațiu optic, într-o simbolistică ale cărei semne refuză ermetismul și încifrarea. Dacă poate fi vorba de o semantică a acestei picturi, ea înseamnă esențializare, și nu deplasare a sensurilor fundamentale.

Întrucîtva asemănător, dar realizat cu alte mijloace stilistice, e procesul formării semnifica-

țiilor plastice în pictura lui CONSTANTIN BLENDEA (n. 1929). Aici, viziunea compozițională descinde din aceea a frescei medievale și renaștentiste românești. Obiectul e definit printr-o pată de culoare, decupată net: armonia culorii coincide cu aceea a formelor. Simplificarea urmează legile unei geometrii în care curbele și unghiurile alternează în ritmuri largi, ordonate cu o știință exactă a efectului optic. Metafora e creată de ansamblul obiectelor, de reducția formei și a culorii care, însă, nu face ca modelul real să nu poată fi recunoscut. Multă vreme restaurator de pictură veche, Blendea e și un excelent cunoscător al tehnicilor diverse, ceea ce sporește adecvarea limbajului respectiv.

Metafora nu duce, se înțelege, prin sine, neapărat la abstracțiune; o deplasare semnificativă se produce în arta modernă de la notația mimetică sau de la alegoria academistă spre relevarea sensului poetic al priveliștii reale. Ceea ce nu înseamnă că o asemenea reprezentare directă a realității se justifică prin ceea ce se numea cândva «un lirism al conținutului»: ca și poezia, pictura nu are valoare prin *obiectul* sau *scena* evocată, ci prin participarea artistului la existența lor. De aceea, se pot menționa opere ale unor pictori care, cu toate că au rămas între frontierele unui figurativ riguros, au izbutit să dea un înțeles metaforic priveliștii de natură sau compoziției de obiecte. Pictura lui Ghiță, a lui Catargi, Ștefan Constantinescu sau Baba oferă doar câteva unghiuri de perspectivă dintre cele, foarte multe, din care poate fi privită problema.

În generațiile mai recente, recursul la acest tip de interpretare a realului se semnalează mai frecvent decât s-ar putea bănui. Fără să se abată de la regulile gramaticii realiste, CONSTANTIN CRĂCIUN (n. 1928), de pildă, comunică

o senzație a spațiului larg, a vibrației liniștite a luminii, a atmosferei ce învăluie în culori contururile lucrurilor, pînă la orizont. Cunoscut mai ales prin lucrările sale de artă decorativă (frescă, mozaic, ceramică), Crăciun nu a renunțat la pictura de șevalet — se pare că acesta e domeniul pe care îl îndrăgește cel mai mult — și prezența lui (e adevărat, rară) în saloanele de pictură e întotdeauna semnificativă. Cu toate că, de la un anumit moment, s-a îndreptat spre soluții constructive (critica a intuit afinități cu tradiția folclorică), NICOLAE G. IORGA (n. 1933) s-a impus mai ales prin pictura lui de factură realistă, ale cărei calități rezidă în sinceritatea trăirii poetice și în simplitatea clară a formei ce evocă atmosfera care îl emoționează pe pictor. La RADU COSTINESCU (n. 1931), care s-a pronunțat în intervenții publicistice în favoarea tradiției realiste, evoluția ulterioară spre o sintaxă mai complexă nu a anulat înțelesurile adeziunii la figurativ pe care îl cultivă cu anume aplomb, cu o participare lucidă la poezia realului.

O constantă stilistică figurativă, în spiritul realismului poetic a caracterizat pictura lui PETRU POPOVICI (1938—1986); un temperament delicat, contemplativ, descoperind motive de bucurie în priveliștea câmpiilor întinse peste care cade umbra transparentă a amurgului, în lumina triumfătoare a amiezilor, Popovici își nota impresiile cu o mare sinceritate și cu probitate profesională, fiecare pictură a sa fiind rezultatul unei analize îndelungate a efectului cromatic și a sensului formelor. Din aceeași generație, OVIDIU PAȘTINA (n. 1934) înțelege realitatea ca pe un prilej de meditație asupra rațiunii modelatoare a lumii: redusă la câteva tonuri, esențializată în alburi și griuri rafinate, culoarea nu e o relatare a unor senzații, ci a

unor gânduri despre lucrurile văzute, iar desenul se supune unor legi care organizează imaginea cu strictețe deprinsă din studierea inflexibilei secțiuni de aur. Întrucîtva asemănătoare, dar mărturisind și o voluptate a contactului cu realitatea, pictura lui PAUL SIMA (n. 1932) e expresia unui temperament liric ale cărui efuziuni sînt supravegheate de o logică fermă a construcției.

Poate că nici o altă direcție a picturii românești din ultimele decenii nu a ilustrat atît de bine diversitatea de modalități plastice cuprinse într-o singură formulă sintactică, așa cum a ilustrat-o asocierea realismului cu expresionismul. Firește, prin însăși natura lui, expresionismul exaltă individualitatea artistului; diferențele sînt, însă, mai mari decît cele pe care le-ar lăsa să se distingă o comparație între trăsăturile temperamentale.

LIA SZÁSZ (n. 1928) e o natură prin definiție clasică, la care aspirația la echilibru estompează vehemența cromatică și incisivitatea desenului. Unii comentatori (Octavian Barbosa, de exemplu) au descoperit o înclinație suprarealistă, acolo unde, mai curînd, se pronunță o meditație metafizică: imaginea nu se ordonează arbitrar, ci își păstrează o anume vigoare monumentală, îngăduind deopotrivă analiza psihologiei personajelor și surprinderea sensurilor simbolice largi pe care le poartă ele.

ȘERFI ȘERBĂNESCU (n. 1921) se plasează la hotarul dintre expresionism și fovism, dar gama lui cromatică e atît de concentrată în tonurile nocturne (uneori în dominante de negru) și desenul atît de sever simplificat, încît orice definire în funcție de apartenența la un curent e, în cele din urmă, riscantă. La fel se petreceau lucrurile cu ȘTEFAN SZÖNYI (1913—1967), la care monumentalitatea, uneori grandilocventă, culoarea energic definită și tema

socială, aflate în vecinătatea expresionismului, coexistau cu o construcție simbolică de factură tradițional realistă. Sau la IOSIF BALLA (n. 1910), la care monumentalitatea cordială a portretelor, robustețea lor francă, sobrietatea coloritului fac să se observe cu greu expresionismul structural al ansamblului. La fel, RODICA BONDI (1910—1972), cu o imagine picturală organizată fluent, ale cărei implicații expresioniste țin, cum s-a spus, mai mult de structura formală decît de conținut.

NAGY ALBERT (n. 1902) e un artist care cultivă o claritate tonală a registrelor și a suprafețelor, evoluînd de la nuanțarea austeră a griurilor la contrastele luminoase ale unor tonalități restrînse. Expresionismul său e sobru, traducînd în plan pictural trăirea intens morală a faptelor celor mai obișnuite ale existenței. Dimpotrivă, SILVIA CAMBIR (n. 1924) trăiește cu o mare neliniște, cu tragism, traduse într-o imagistică lipsită, însă, de orice violență a liniei sau a culorii. Pe cînd ALMA REDLINGER (n. 1924) transformă toate amănuntele existenței într-un prilej de comentariu patetic, rostit pe un ton sumbru.

MIRCEA BARZUCA (n. 1943) e probabil, cel care stă cel mai direct sub semnul asimilării sintaxei expresioniste a unor Soutine și Ensor, dar și acesta urmărește organizarea echilibrată a pateticelor izbucniri cromatice.

Realismul modern nu poate fi încadrat într-o formulă strict delimitată. El cuprinde soluții stilistice atît de diverse, încît tocmai elementele comune pot scăpa unei analize, chiar și celor mai atente. Așa se face că unii artiști a căror sintaxă figurativă e mai puțin evidentă, pentru că implică raporturi cu alte formule ale artei din acest secol, au fost plasați de critică în alte zone ale picturii, sculpturii sau graficii contemporane. Lucrurile au părut mai clare cu

reprezentanți ai generațiilor mai vîrstnice, care au aderat, de-a lungul vremii, la principiile realismului tradițional. Cu toate că VICTOR MIHĂILESCU-CRAIU (1908—1978), de pildă, ilustra mai curînd estetica postimpresionismului, ca și CĂLIN ALUPI (n. 1906), COSTACHE AGAFÎTEI (n. 1909) sau NICOLAE VASILESCU (n. 1913), cu toate că ȘTEFAN BARABAȘ (n. 1914) s-a apropiat de morfologiile academiste, ei au fost cuprinși în sfera largă a realismului. Judecata nu era lipsită de anume teme nici aici, nici în alte cazuri, pentru că, indiferent de participarea afectivă a artiștilor, preponderent în construcția picturală rămîne motivul real și semnificațiile pe care le poartă el.

Fără a avea pretenția să facem o enumerare atotcuprinzătoare, vom constata că o categorie întreagă aparținînd aceleiași generații și-a păstrat, de-a lungul evoluției, caracteristicile esențiale ale interpretării de factură figurativă. E generația din care fac parte NUNI DONA (1890—1988), natură contemplativă, autoare a unor picturi învăluite de o liniștită nostalgie, TRAIAN BILȚIU-DĂNCUȘ (1899—1974) — despre care s-a spus că a păstrat candoarea autentică a artistului popular—, DAN BĂJENARU (1900—1988), temperament delicat de colorist, NICOLAE BRANA (1905—1988), adevărat rapsod al pămîntului transilvan, înfățișat în picturi și gravuri de o frumusețe frustă. Generația lui ȘERBAN ZAINEA (1907—1989), constructor de forme intens colorate și foarte bun gravor, autor de timbre și de bancnote, a lui JANOS INCZE (n. 1909), a cărui pictură conține și puternice accente de compasiune față de oamenii umili ai periferiei, a lui EUGEN ȘTEFAN BOUȘCĂ (n. 1912), autor al unor picturi evocînd cu intensități cromatice episoade ale istoriei naționale, al lui PETRU FEIER (n. 1912), preocupat de surprinderea atmosferei specifice a

locurilor pe care le pictează. IMRE NAGY (n. 1893) e un povestitor savuros, cu un simț al detaliului și al ansamblului care i-a îngăduit să reinterpreteze scenele narate într-un adevărat spirit brueghelian. Culoarea locală e, de altfel, o constantă a unei întregi direcții din pictura realistă românească, direcție care s-a prelungit pînă la unii peisagiști și portretiști formați în anii '40 și '50, cei mai mulți dintre ei fideli și astăzi principiilor acestei doctrine estetice.

În peisajele lui TRAIAN GOGA (n. 1917) e evocată o lume mirifică, dar care poate fi ușor recunoscută în geografia Transilvaniei. ILEANA CODREANU (n. 1914) interpretează această lume ca pe un teritoriu al frumuseților simple, pline de o caldă cordialitate. La ALEXANDRU CUMPĂTĂ (n. 1922), i se conferă o prezență monumentală, legile perspectivei fiind mînuite cu dezinvoltură. Un colorist delicat e AFANE TEODOREANU (n. 1921) care se bucură cu discreție de înfățișările pe care le descoperă într-o lume plină, pentru el, de poezie. GHEORGHE RĂDUCANU (n. 1924), bun cunoscător al frescei tradiționale, e un colorist al tonurilor stinse, al peisajelor cuprinse de adîncă liniște. La frații EMIL ANÎTEI (n. 1926) și AUREL ANÎTEI (n. 1928) se deslușesc firești afinități de viziune: același echilibru al compoziției cromatice, aceeași încredere în motivul real ca purtător al semnificațiilor poetice. Un loc aparte ocupă în această generație PAUL ATANASIU (n. 1922), autor al unor ample compoziții batailliste, nu lipsite de emfază, dar vădînd un desen ferm și un elan sincer al construcției ansamblului.

Cu trecerea timpului, asimilarea lecției realismului se face într-un chip mai complex; reprezentarea motivului din realitate implică tot mai adesea un comentariu poetic sau o interpretare stilistică în care să se recunoască participarea

afectivă și rațională a artistului. Premisele fuseseră stabilite de mult, în pictura lui NICOLAE GRIGORESCU, unul dintre fondatorii de înaltă autoritate ai specificului național, și în aceea lapidară, dramatică a lui IOAN ANDREESCU. În perioada interbelică s-au adăugat exemplele mai recente ale generației lui Ressu, Dărăscu, N. N. Tonitza, a lui Marius Bunescu și a lui Ghiață. Preluarea mimetică a motivului e considerată tot mai des ca o tautologie.

Astfel încât pictura realistă se definește tot mai precis ca o modalitate de expresie a unei convingeri filosofice și a unei atitudini poetice. Un artist cultivat și spiritual cum a fost OCTAVIAN ANGHELUȚĂ (1904—1978) enunța încă de la sfârșitul anilor '20 posibilitățile de analiză psihologică și de rigoare constructivă ale expresiei realiste. Ca și un alt pictor mai tânăr, VASILE VARGA (n. 1921), care a știut să extragă, inteligent și sobru, esența poetică și logică a imaginii reale: descripția e determinată de rațiunea necesară a picturii și, de aceea, ansamblul compozițional și componentele sale sînt reduse la ceea ce e cu adevărat semnificativ pentru construcția plastică.

Un destin dramatic l-a avut opera lui VASILE ȘTEFAN (n. 1905): tot ce a pictat acest artist înainte de 1940 s-a pierdut în timpul războiului. Multă vreme după aceea, el s-a ilustrat ca unul dintre cei mai consecvenți reprezentanți ai figurativului, cu o cromatică somptuoasă care i-a sugerat lui Ion Frunzetti descendența din pictura venețienilor, a flamanzilor și a lui Delacroix. De la un anume moment, raporturile dintre lumină și culoare, fără să-și modifice valoarea, s-au integrat unei sintaxe abstractizante, în care echilibrul compozițional constituie în continuare elementul caracteristic. Și la GEORGE ȘTEFĂNESCU (n. 1914), cromatică e riguros echilibrată, deși e tratată cu o energie

care pune în evidență puritatea tonurilor fundamentale. Ecuția e exprimată direct, fără nici un fel de ostentație.

La ANASTASE ANASTASIU (n. 1918), realitatea e interpretată mai ales în sensul ei social și istoric, pictura lui conținând permanente raportări la evenimente ale trecutului, tratate amplu, dinamic, cu o anume înclinare spre simplificare de factură constructivistă. Programul picturii lui VASILE BABOIE (n. 1914) se bazează, în primul rînd, pe revelarea valorilor din arta populară, mai ales ale aceloră din pictura țărănească pe sticlă, din fresca bisericilor medievale, valori păstrate de el cu o candoare autentică. GHEORGHE ZIDARU (n. 1923) recurge la o gramatică tradițională, punînd preț îndeosebi pe participarea sentimentală a artistului, tradusă într-o cromatică liniștită, cordială, iar ZINA BLĂNUȚĂ (n. 1913) implică în pictura ei înțelesurile afective ale culorii. La LUCIA COSMESCU (1916—1972), culoarea era subordonată temei, contrastele tonale, rafinate, reflectîndu-le mai curînd pe cele ale motivului real decît semnalînd participarea sentimentală a artistei, ascunsă cu discreție.

O figură interesantă e DRAGOȘ MORĂRESCU (n. 1923), a cărei activitate se manifestă deopotrivă în pictură, sculptură și gravură, subiectele lui fiind alese întotdeauna din realitatea imediată și tratate cu un patetism ce nu le îndepărtează, totuși, de stilistica realismului. Îndreptîndu-se multă vreme spre o sinteză a tradiției bizantine și a celei a picturii olandeze din secolul al XVII-lea, CORNELIU PETRESCU (n. 1924) nu a abdicat de la principiile realismului în privința raporturilor imaginii pictate cu motivul său real, chiar și atunci cînd scena, descrisă cu savoare — dar într-o cromatică de brunuri și de aur — e rodul pur al fanteziei. Mai recent, a abordat o tehnică a

colajului, în care materia însăși a imaginii e constituită din facsimiluri ale unor vechi înscrisuri.

Semnificativă e continuarea viziunii figurative în opera unor pictori care au aderat, într-un fel sau altul, la programul de înnoire a sintaxei picturale, program ce a devenit treptat, din ce în ce mai coerent. Uneori fidelitatea față de modalitățile realismului se traduce prin demersul figurativului folcloric. La RODICA MARINESCU (n. 1937) sau LIVIU SUHAR (n. 1943), se stabilește un raport caracteristic cu motivul literar folcloric, a cărui substanță e preluată în datele ei poetice specifice. La MIRCEA BĂLĂU (n. 1931) sau la SANDA ȘĂRĂMĂȚ (n. 1927), tratarea realistă a subiectului se îmbină cu o aspirație statornică la realizarea unei construcții compoziționale echilibrate, deopotrivă în ceea ce privește organizarea cromatică și în privința arhitecturii formelor. Întrucâtva asemănătoare e formula picturală a lui NICULIȚĂ SECRIERU (n. 1938), deși culoarea e astfel organizată aici încât se tinde spre o abstractizare formală a întregului ansamblu, în vreme ce figurativul lui ION TENGHERU se organizează pe temeiul unor reflexe ale sintaxei cubiste, iar la ION CÂRJOL tipologia folclorică e enunțată chiar din subiectele picturii.

VASILE CHINSCHI (n. 1939) e un narator care — cum a observat Vasile Florea — folosește mijloacele realist-descriptive, în scene « construite cu știința compoziției clasice, echilibrate », dar care aspiră și la o amploare a arhitecturii ce amintește de fresca renascentistă moldovenească. Narațiunea e calitatea esențială și a picturii ANGELEI BRĂDEAN (n. 1934), construită cu un desen ferm, culoarea potențînd continuu expresivitatea liniei și atingînd

uneori intensități ce mărturisesc o reală sensibilitate lirică.

O vreme relativ îndelungată, ION GÎNJU (n. 1942) a expus rar, după ce debutul său afirmase clar o personalitate capabilă să dea un accent poetic propriu interpretărilor picturale; cînd a apărut din nou cu mai multe lucrări, într-o amplă expoziție a artiștilor din Iași, s-a vădit capacitatea lui de a construi cu fermitate, cu intensitate lirică, de a surprinde permanențele poetice ale universului real. Permanențe care, la LIDIA NANCUISCHI (n. 1918), sînt comentate într-o linie fină, spontană, iar OCTAVIAN VIȘAN (n. 1933) le interpretează în sensul larg al elementelor constructive ce participă la caracterizarea priveliștii de natură. MIRCEA VREMIR (n. 1932), atras de detaliile imaginii reale, le organizează cu rigoarea efectelor de culoare. Artiști cu temperamente diferite, provenind din atelierele unor maeștri cu viziuni diferite, ajung, datorită încrederii supreme în semnificația picturală a motivului real, la rezultate asemănătoare. În privința interpretării lumii contemplate de ei; DIODOR DURE (n. 1926), LIVIU FLOREAN (n. 1929), NICOLAE DELAPORT (n. 1929), GHEORGHE BOȚAN (n. 1929), BOGDAN STIHI (n. 1929), SERGIU RUĞINĂ (n. 1931) dau subiectului — cel mai adesea preluat din peisajul unor locuri îndrăgite de ei — un sens liric lipsit de încordări dramatice. Aderînd la aceleași principii, LIVIU LĂZĂRESCU (n. 1934) conferă, totuși, imaginii o strălucire stranie care o apropie uneori de un suprealism lipsit de excese. Pe cînd DOINA HORDOVAN (n. 1934) sau ANGELA PAȘCA (n. 1921) sînt evident tentate de posibilitățile lărgirii orizontului lor pictural spre teritoriul artei abstracte, pe care îl investighează, fără a renunța, însă, la semnificațiile

esențiale ale imaginii reale. Respectarea gramaticii figurativului tradițional se asociază adesea cu tendința explicită de a folosi formele realului ca pe un intermediar al confesiunii lirice; așa se întâmplă la RODICA PANDELE (n. 1924), VASILE MELICA (n. 1924), PETRE BEDIVAN (1928—1982) NICOLAE FILOHI (n. 1930), ELENA AFLORI (n. 1934).

ADALBERT LUCA (n. 1933) e un spirit mediativ, reflectînd la sensurile existenței omenești, tratate de el în marile teme ale vieții și morții, identificate în împrejurările cotidiene și traduse în intensități dramatice ale culorii și în reducții aspre ale liniei. La HORIA CUCERZAN (n. 1940), figurativul se organizează pe temeiul unei construcții formale ce asociază o anume asprimă a pastei ce amintește de Riopelle cu o simplificare de factură prerenascentistă.

La TEODOR BOTIȘ (n. 1938), detaliile figurative se estompează și se transformă în discrete desfășurări cromatice. FLORIN MENZOPOL (n. 1939) insistă asupra puterii culorii de a sugera, cu delicatețe, o stare de spirit. NICOLAE DRĂGUȘIN (n. 1936) monumentalizează detaliul, aspirînd la interpretări simbolice, uneori prea explicate și rămînînd la nivelul narațiunii. Peisajele lui RADU DĂRÂNGĂ au o tonalitate gravă, dramatică, amintindu-le pe cele ale descendenților lui Courbet.

Valorile figurativului sînt puse în lumină de pictori care îl interpretează din unghiuri diferite de perspectivă. Cu o viziune precis conturată, cu o concepție stilistică proprie, ei revelează semnificații profunde ale universului vizual și le traduc în structuri plastice de amplă putere de evocare. MIRCEA VELEA (n. 1924) ajunge la o sinteză cromatică în care desenul pare absorbit de tonul dominant ce inundă întregul spațiu optic, transmițîndu-i o intensă vibrație dramatică. Pictura lui HOREA PAȘTINA

(n. 1946) a străbătut cîteva etape de clarificare a viziunii, reperele ei fiind de fiecare dată identificabile în tradiția figurativului românesc, îmbinate în sinteze semnificative cu raționalismul picturii cézanniene. Rezultatul e o artă de largă respirație, în care imaginea reală își dezvăluie întreaga substanță poetică, într-un amestec de luciditate și de visare.

Culoarea rămîne factorul esențial al expresiei lirice. Un lirism al contemplației calme, la NICOLAE BLEI sau la COSTIN NEAMȚU — care cultivă cu inventivitate și tehnica, devenită îndeajuns de rară, a pastelului —, al unei sensibilități rafinate, la MIHAI MACRI (n. 1940), în formele subtil stilizate ale căruia s-au deslușit îndepărtate ecouri bizantine, al unei interpretări metaforice clare, la GABRIEL CĂTRINESCU (n. 1943), ori talmăcit într-un ritm muzical de AUGUSTIN COSTINESCU sau de ANGELA TOMASELLI (n. 1943).

Un artist care nu a renunțat niciodată la sugestiile figurativului, dar le-a supus exigențelor sintaxei moderne e DORIAN SZÁSZ (n. 1924). Greu de plasat în cuprinsul unei direcții stilistice precis delimitate, el e un artist al formelor dinamice, pete de culoare decupate net pe fundaluri tratate în viguroase *à-plat-uri*. Nu tema (sportul, mai ales fotbalul și rugbyul) e aceea care a determinat tipul de exprimare, ci invers, viziunea stilistică e aceea care a impus subiectul. Aritmia mișcării, vitalitatea ei, plasarea savantă a culorii în spațiul optic discontinuu, petele cromatice puternic evidențiate și-au aflat în atmosfera trepidantă a terenului de sport un ideal suport figurativ.

Desenul fin, subtil, de o mare căldură sentimentală al lui EUGEN DRĂGULESCU (n. 1914) e un răspuns afirmativ, pe deplin convingător, dat întrebării pe care și-au pus-o adesea criticii, dornici să știe dacă tehnicile tradiționale ale

graficii pot sluji complexe exprimări a tulburărilor conștiinței moderne.

Prin tradiție, artă a reprezentării umane; sculptura a rămas, în multe împrejurări, credincioasă unei viziuni circumscrise cu strictețe sintaxei realiste, înțelegând prin aceasta o operă care se justifică în plan estetic prin raportarea permanentă și sistematică la planul real. Din această perspectivă, o situație aparent paradoxală e aceea a MILITEI PĂTRAȘCU (1892—1978). Personalitate de o excepțională energie, inițitoare a unor grupări artistice de avangardă, elevă a unor artiști al căror nume coincide cu fundamentarea unor etape decisive ale artei moderne — Matisse, Bourdelle, Brâncuși —, ea s-a menținut în cadrul tradiției realiste. Aparenta spontaneitate a modelajului, vigoarea tratării ansamblului compozițional — care i-au îndemnat pe unii comentatori să vorbească despre accentele romantice ale viziunii — se supun unor legi categorice ale desfășurării coerente a narațiunii implicate de subiect (artista a preluat motive ale baladei populare, tratându-le cu o subtilă continuitate a ritmurilor). Caracterul narativ al discursului plastic a impus recursul la tehnica basoreliefului pe care Milița Pătrașcu, împreună cu alți maeștri ai generației sale, printre ei Jalea și Mac Constantinescu, a ilustrat-o cu fan-tezie și dinamism în perioada dintre cele două războaie.

Semnificativă e, în această ordine a ideilor, reevaluarea basoreliefului, produsă în ultimul deceniu. În unele locuri au fost ridicate ansambluri monumentale: la Blaj, de exemplu, unde, pe Cîmpia Libertății, a început revoluția din 1848 din Transilvania, s-au dezvelit busturile conducătorilor revoluției, așezate în jurul unei statui alegorice, operă a lui Ion Vlasiu; la Moisei, în munții Maramureșului, un grup de

sculpturi cloplite de Gheza Vida, asemenea unor menhiri ai unei străvechi civilizații, evocă amintirea mai multor țărani executați de hitleriști în 1944.

În afara unei asemenea determinări, să spunem obiective, a monumentelor care reclamă în multe cazuri comentariul narativ, basorelieful s-a dezvoltat și ca artă autonomă, el implicând o știință exactă a dozării efectelor picturale, realizate în materialele sculpturii, mai ales în bronz. Noul prestigiu al acestui gen a fost consolidat de artiști cu un profil precis conturat — Mircea Spătaru, Horea Flămînd, DORU POPOVICI (n. 1927), IMRE GYENGE (n. 1939) —, dar și de alții mai tineri, cum ar fi NICOLAE KRUCH, JR. (n. 1954); Dinu Rădulescu sau Pavel Bucur. Dintre sculptorii care au ilustrat, în acești ani, permanențele realismului, o mențiune deosebită se cuvine lui VASILE VASILIU-FALTI (1902—1988), cel mai de seamă reprezentant al sculpturii animaliere, lui IOSIF FEKETE (1903—1984), autor al unor grațioase sculpturi de mici dimensiuni, dar și al unor importante opere statuare, lui MARCEL GUGUIANU (n. 1922), sensibil portretist, aderînd programatic la o sculptură a armoniilor volumetrice, CELINE EMILIAN (1898—1989) nu s-a îndepărtat niciodată de modelul realist tradițional, aspirînd să realizeze ample cicluri monumentale, de inspirație istorică, elegant stilizate. MIHAI ONOFREI (1896—1989) este autor de portrete și compoziții care lasă să se deslușească preocuparea pentru exactitatea documentară. EMIL MEREANU (n. 1903) a evoluat cu surprinzătoare dezinvoltură de la portretul de factură strict realist, spre o interpretare mai amplă, sinteză neașteptată între Bourdelle și Moore, pentru ca, în cele din urmă, să se afirme într-o artă a volumelor sever simplificate, ritmate muzical. Iar CRISTEA GROSU (n. 1906) a năzuit

la o sinteză a echilibrului clasicist (sugerat de simplificări care se întemeiau pe modelul capitelului antic) și a hieratismului primitiv.

Portretul continuă să își reveleze valorile tradiționale în creația unor artiști a căror viziune se înscrie statornic în sfera realismului: VASILE CONDURACHE (n. 1919), NICOLAE CRIȘAN (n. 1923), NICOLAE ENEA (n. 1926), GAVRIL COVALSCHI (n. 1925), MIHAI COȘAN (n. 1925), GHEORGHE VARTIC (n. 1928), CONSTANTIN NICOLIN (n. 1930), VICTOR POSTELNICU (n. 1933). Aparținând unei generații mai tinere, ION CONDIESCU (n. 1943) reconsideră tezele fundamentale ale figurativului, fără a le respinge, însă, dar cercetându-le cu un ochi atent și descoperindu-le punctele de contact cu interpretările moderne ale artei volumului, cu stilizările care subliniază expresivitatea motivului. Un portretist de o factură foarte personală e JENŐ SZERVÁTIUSZ (1903—1983), ale cărui lucrări — de predilecție în lemn — mărturisesc o înțelegere poetică a folclorului literar și putere de a sugera tipologii ale unor categorii psihologice, definite cu exactitate, cu o certă inflexiune expresionistă.

În sculptura ultimilor ani s-a produs un proces de continuă reducere la forma esențială, înțeleasă ca metaforă a unei meditații asupra condiției umane. Preocuparea explicită de a înțelege mai precis problemele complexe ale relației volumului sculptat cu spațiul în care e plasat se deslușește în majoritatea lucrărilor din această perioadă. Mulți artiști — mai ales dintre cei tineri — au avut, o vreme, posibilitatea să-și aprofundeze investigațiile de acest fel în taberele de sculptură organizate în mai multe zone ale țării: tabăra cea mai reprezentativă — și pentru că a fost prima și pentru că și-a stabilit un program amplu și clar — e aceea de la Măgura. Cu timpul,

în larga poiană de aici, s-a constituit un adevărat muzeu în aer liber al sculpturii contemporane românești.

Reevaluarea „decorativului”

Asemenea tabere s-au creat și pentru alte arte — pictură, ceramică monumentală —, ele întrunind adesea nu numai valori estetice, consolidate prin colaborarea implicită a artiștilor, ci și valori funcționale. La Medgidia, în Dobrogea, de pildă, oraș cu o arhitectură modernă, a existat mult timp o tabără de ceramică, ale cărei rezultate se deslușesc în înfățișarea urbanistică a acestei vechi așezări. De asemenea, de-a lungul unor șosele importante au fost așezate lucrări monumentale de ceramică, proiectate cu eleganță, care au intenția să înlocuiască treptat kitsch-urile de mozaic și de faianță, răspândite la un moment dat în unele centre urbane și în stațiunile balneare. În vara lui 1989, însă, o dispoziție lipsită de orice explicație a interzis organizarea oricărui fel de tabere. Cum dispoziția venea de la conducerea secției de propagandă a partidului comunist, orice împotrivire era, evident, inutilă. De altfel, era mai multă vreme de când aversiunea față de taberele artistice se manifesta fără echivoc; frumoasele lucrări rezultate din activitatea taberei de ceramică de la Medgidia, de pildă, au fost, în bună parte, distruse, sculpturile realizate în tabăra din cartierul Titan au fost îngropate, în câteva ore, de buldozere, fără ca măcar pentru paguba materială — fără a mai vorbi de cea artistică — să fie sancționați vinovații. Ba, mai mult, comisiile care au investigat unele dintre aceste fapte au fost supuse unor mari presiuni morale, amenințate și șantajate.

Ceramica e una dintre artele cu străveche tradiție în cultura românească: sînt unele tipuri stilistice create pe teritoriul actual al României care au dat numele unor forme caracteristice culturii neolitice: Cucuteni, Vădastra, Vidra, Hamangia. Unele dintre ele au persistat în ornamentica și în cromatica olăriei țărănești din diverse zone etnografice ale țării. Întemeierea unei școli naționale de artă decorativă a coincis, în perioada interbelică, cu un impuls general al artelor, care descopereau acum valorile esențiale ale tradiției folclorice. Unul dintre centrele cu influență decisivă în această privință s-a constituit la Văleni, unde marele istoric Nicolae Iorga a inițiat cursuri de vară cu participare internațională. În același timp, la Academia de Arte Frumoase din București (și, mai ales, în atelierul Ceciliei Cuțescu-Storck și în cel al lui Mac Constantinescu), se cultiva o viziune întemeiată pe reinterpretarea din perspectivă modernă a creației tradiționale românești.

Generațiile de artiste decoratoare afirmate acum au dat valoare estetică unei direcții programatic orientate spre realizarea unei sinteze ample în care tradiția populară ocupă un loc preponderent. GERMAINE VASILESCU (1896—1928), MARIA CHELSOI (n. 1909), VIOLETA CRĂCIUN (n. 1912), LITA STORCK-BOTEZ (n. 1914), MARIA VAIDA (n. 1919) sînt cîteva nume care s-au impus în această perioadă de structurare a unui stil specific al artelor decorative românești. Exemplul lor și-a păstrat mult timp forța de influențare.

Un al doilea moment important în evoluția acestor arte e cel ce s-a produs în anii '60. Mai mulți artiști, a căror formație de bază era adesea cea de pictor sau de sculptor, au găsit puncte de contact ale ceramicii cu sculptura, astfel încît să se realizeze o sinteză aptă să creeze

structuri spațiale de tip ambiental. FLAVIU DRAGOMIR (1915—1974), PATRICIU MATESCU (n. 1927), CONSTANTIN BULAT (1917—1975), ceva mai tîrziu, COSTEL BADEA (n. 1940), LAZĂR FLORIAN ALEXIE (n. 1938), GHEORGHE TIUTIN (n. 1935), IOANA ȘETRAN (n. 1936), CONSTANTIN NIRCĂ (n. 1938), au dat artei ceramicii o funcție rar cunoscută pînă atunci — aceea de prezență monumentală în noua ambianță arhitecturală a orașelor românești, mai cu seamă în aceea a modernelor stațiuni de pe litoralul Mării Negre. Alții — de exemplu Ion Minoiu, LUCIA MAFTEI (n. 1940), PETRE NICHITA (n. 1937) — au dezvoltat arta ceramicii ca formă ce completează arhitectura — plăci, panouri, moduli variabile.

Paralel cu aceasta, s-a afirmat o nouă viziune a ceramicii de interior; în afara celor care au deschis perspectiva spre funcția ei monumentală și ambientală (și care au contribuit deopotrivă la modernizarea formelor tradiționale ale obiectelor de folosință cotidiană sau ale ornamenticii interioare), artiști ilustrînd concepții diverse s-au dedicat în exclusivitate acestei implicări a structurilor artistice în atmosfera cotidiană a locuinței: ION ANTONICĂ (n. 1937), TATIANA PASIMA (n. 1938), RODICA MAZILESCU (n. 1938), ION BERENDEA (n. 1943), TEREZA PANELLI (n. 1944), IOANA STEPANOV (n. 1942), MIHAELA ȘTEFĂNESCU (n. 1943) sînt doar cîteva nume care s-au impus în acești ultimi ani.

Sintezei ceramicii cu pictura i se adaugă o preocupare constantă de a realiza obiecte de folosință obișnuită al căror design să răspundă deopotrivă exigențelor estetice și celor practice. S-au organizat simpozioane la care participă artiști și tehnicieni; elementul nou al acestor forme de colaborare a fost că ele au avut loc în

mari întreprinderi de porțelan și de faianță și că implicau experimentarea imediată în condițiile producției de serie. Din nefericire, formele organizatorice au devenit din ce în ce mai anevoioase, iar industria — apăsată de obligațiile tot mai grele ale propriului plan economic — nu a mai întâmpinat cu bunăvoință propunerile artiștilor.

Probleme asemănătoare a ridicat, în ultimele decenii, arta sticlei. Bazele unei viziuni moderne a integrării acestui material în noua arhitectură ale unui program menit să-i dea o funcție ambientală precisă au fost puse în anii '60. Un merit deosebit în promovarea, încă de acum un sfert de secol, a unei arte a sticlei de factură cu adevărat înnoitoare a fost o sculptoriță care, în anii '50 și '60, și-a creat un prestigiu ca autoare a unor opere de artă monumentală — ZOE BĂICOIANU (1910—1987). Însușindu-și foarte bine complicata tehnică a sticlăriei, ea a dezvoltat cu dezinvoltură o estetică a formelor, punând în valoare transparențele și suprafețele mate, în alternanțe surprinzătoare. Unor artiste ca ZOE BĂICOIANU și CONSTANȚA DOGEANU (n. 1923), care au contribuit esențial la înnobilarea acestei arte, li s-au alăturat, către sfârșitul anilor '60, mai mulți tineri care au dat acestui material fragil o neașteptată plasticitate și forță de expresie deopotrivă în forme cu funcție ambientală, lucrări ornamentale destinate interioarelor, prototipuri pentru industria obiectelor funcționale. Din acest grup fac parte DIONISIE POPA (n. 1938), DAN BĂNCILĂ (n. 1934), VLAD MUNTEANU-RÂMNIC (n. 1940), OVIDIU BUBĂ (n. 1942); imaginația și verva lor au creat obiecte care aparțin, parcă, unei lumi fantastice, cu plante și gize de o grațioasă transparență. Nici artei sticlei nu i s-au creat condiții îndeajuns de prielnice pătrunderii în universul cotidian: prototipurile

create de unii dintre reprezentanții cei mai importanți ai genului au fost transformate rareori în obiecte și au determinat puține modificări ale mentalității comerțului cu acest tip de produse.

Dar cea mai spectaculoasă dezvoltare a unui sector al artelor decorative e cea pe care a cunoscut-o tapiseria. La început, ca o prelungire a tradiției scoarței populare, ea și-a revelat — îndeosebi prin lucrările AURELIEI GHIAȚĂ (n. 1896) și ale MARIEI PANĂ-BUESCU (1896—1978) — semnificațiile estetice; paralel cu această direcție, întemeiată pe descoperirea sensurilor unei arte străvechi, s-a manifestat o alta, a cărei reprezentantă de frunte era ANA JIQUIDI (1896—1980), ce prelua lecția de funcționalitate specifică a Bauhausului. De altfel, în perioada interbelică, avangarda s-a apropiat adesea de exemplul școlii de la Weimar și a organizat cursuri menite să dezvolte o viziune integratoare a obiectului artistic. Semnificativă e atracția pe care tapiseria a exercitat-o în ultimul sfert de secol asupra unor pictori, sculptori și graficieni cu o personalitate clar conturată. Lena Constante, Virgil Almășan, Gheorghe Șaru, Margareta Sterian, Geta Brătescu, Ion Nicodim, Teodor Dan, PETER JACOBI (n. 1935), Florin Ciubotaru, Ion Stendl, Gheorghe Iacob, Maria Mihălace-Blendea, Constanța Crișan, Simona Vasiliu, Dimitrie Grigoraș, Gabriela Pătulea-Drăguț, Ileana Dăscălescu, Mariana Macri sînt numai o parte din cei care s-au consacrat, pentru o anumită perioadă a creației lor, acestei arte. Unii au rămas credincioși tapiseriei, ilustrînd-o de-a lungul anilor prin opere cu adevărat antologice.

În prima jumătate a anilor '60, școala românească s-a constituit prin participarea unor pictori și a unor tapisiere care, pornind de la datele fundamentale ale tradiției naționale,

au întregit-o cu sensuri noi și i-au descoperit capacitatea de a se integra în arhitecturile moderne. MARIA CIUPE (n. 1909), MIMI PODEANU (1927—1975), LUCREȚIA PACEA (n. 1924), ILEANA BALOTĂ (n. 1929), GRAZIELLA STOICHIȚĂ (n. 1924), ILEANA TEODORINI-DAN (n. 1924), LIANA ȘARU (n. 1923), FLORICA VASILESCU (n. 1922), ECATERINA TEODORESCU (n. 1926), MARIA VĂGÎI (n. 1924), GEORGETA COSTIN-CRĂCIUN (n. 1927), GEORGE FILIONESCU (n. 1928), VALENTINA GHINEA-DELAPOORT (n. 1926), MARIA MIHALACHE-BLENDEA (n. 1931), care s-a afirmat și printr-o pictură delicată și clară, LEONTINA MAILĂTESCU (n. 1932) au fost printre cei dintâi care au dat formă și sens noilor direcții stilistice. Ample desfășurări epice, concentrări simbolice ale unor idei filosofice cu forme ornamentale al căror efect estetic e sporit de tehnicile noi introduse în această perioadă.

În anii '70 și '80, intervenția unei alte generații a lărgit și mai mult orizontul tematic și a creat forme noi de expresie. ELENA HASCHKE-MARINESCU (n. 1936), ARIANA NICODIM (n. 1935), TEODORA MOISESCU-STENDL (n. 1938), ANA LUPAȘ (n. 1940), CELA GRIGORAȘ-NEAMȚU (n. 1941), VIORICA IACOB (n. 1935), CORNELIA IONESCU (n. 1939), MONICA FLĂMÎND, VINTILĂ MIHĂESCU (1943—1989), MARIANA OLOIER (n. 1943), ȘERBANA DRĂGOESCU (n. 1943), ARIANA TRÎMBITZIONI (n. 1943), MARIANA ȘENILĂ (n. 1944) au participat, adesea decisiv, la afirmarea tapiseriei românești la expozițiile din țară și la importante manifestări din străinătate, unde prezența artiștilor români a fost întotdeauna remarcată și încununată cu premii de rezonanță internațională.

Tapiseria tridimensională, folosirea unor materiale de o nobilă modestie (sfoara, la Ariana Nicodim și la Elena Haschke-Marinescu, spițele de grâu și pînza țărănească, la Ana Lupaș), asocierea neașteptată a unor materiale diverse (lemn și textile, la Ion Stendl) au avut un efect puternic asupra evoluției acestei arte tradiționale. Ana Lupaș a imaginat spectaculoase evenimente de tip HAPPENING, folosind exclusiv materiale ale industriei țărănești, iar asamblajele de textile de structuri diferite ale Lenei Constante și ale Getei Brătescu, sau textilele Șerbanei Drăgoescu, cu posibilități variabile de aranjare au întregit expresiv semnificațiile acestei dezvoltări cu adevărat impresionante.

E, de altfel, întru totul firesc ca, într-o țară cu vechi tradiții ale tuturor meșteșugurilor, contactul, tot mai intens, cu ideile creației moderne să producă o diversitate fără precedent a formelor artelor decorative. Expozițiile periodice, deși din ce în ce mai rare (saloanele artelor decorative, cîndva anuale, ajunseseră a avea loc din patru în patru ani), au îngăduit afirmarea viziunii originale, specifice, punerea în evidență a rezultatelor unor legături vii cu arta universală.

Tinerii

Un fapt care se cuvine menționat e acela că tînăra generație de artiști se afirmă devreme, că lucrările ei mărturisesc, încă de la început, o siguranță a mînuirii mijloacelor de expresie care face ca autorii lor să devină ușor de recunoscut în marile expoziții colective. Evident, întotdeauna s-au putut rosti numele unor pictori, sculptori, graficieni care au atras, încă

de la debut, atenția criticii și a publicului, definindu-și personalitatea cu o fermitate care prevestea clar drumul de mai târziu. Dar nicio dată fenomenul nu a avut proporțiile actuale. În fiecare filială a Uniunii Artiștilor Plastici activează un cenanclu al tineretului care organizează expoziții ale membrilor lui. Galeria lor se numesc «Atelier 35», ceea ce vrea să spună că expozanții nu depășesc vârsta de 35 de ani; exigența cu care sînt selecționate expozițiile organizate aici a dat galeriei un cert prestigiu. Cum e și firesc, aici se manifestă un spirit ce vădește voința de înnoire a formelor stilistice, de stabilire a unor raporturi definite cu arta tradițională. Nu o dată, caracteristica principală a unei astfel de expoziții e o nerăbdare (de altminteri firească) de a spune mult și de a-l impresiona pe privitor. Dar, de cele mai multe ori, se deslușește matura aspirație la descoperirea elementelor cu adevărat apte să exprime ideile artistului, atitudinea sa față de universul realității, deopotrivă cea exterioară și cea lăuntrică.

Mulți dintre artiștii care abia au împlinit 40 de ani (sau chiar mai tineri) și s-au impus printr-o viziune proprie au debutat la expozițiile tineretului, la «Atelier 35» sau la «Hanul cu Tei» (o altă galerie bucureșteană unde expun tinerii), la galeriile revistelor studențești, la casele de cultură și cluburile universitare. O generație care gîndește cu seriozitate la actul de creație, la adecvarea procedeelor stilistice, care meditează asupra unor adevăruri esențiale ale existenței. Se pot semna, desigur, în multe cazuri asemănări cu arta unor maeștri — dar acestea nu devin decît foarte rar forme ale epigonismului.

Diversitatea stilistică definește și creația acestor tineri artiști. E firesc ca ei să fie atrași cu precădere de gramaticile unor curențe recente care

aspiră să cuprindă semnificațiile lumii contemporane. Dar aceasta nu înseamnă că sînt mulți cei ce ignoră viziunea tradițională sau i se opun programatic. Unii dintre ei chiar își întemeiază construcția plastică pe un recurs sistematic la valorile unor mișcări artistice mai vechi. MIHAI SÂRBULESCU sau PETRU RUSU au aderat la o artă în care analiza cîmpului optic se sprijină pe o reevaluare lucidă a funcției motivului real; PETRU LUCACI construiește o imagine în care se deslușesc ecouri expresioniste, CONSTANTIN PACEA pare a se îndrepta spre o reinterpretație a realismului magic, iar VIRGIL MANCAȘ, VIOREL GRIMALSCHI sau MARCEL BREILEAN spre un suprarealism poetic. ȘTEFAN RÂMNICEANU rămîne consecvent cu o arhitectură monumentală în care simbolurile străvechilor ritualuri sînt învăluite într-un fel de mister liric, iar ȘTEFAN PÊLMUȘ unei scriituri cu semne venind din îndepărtatele epoci ale istoriei românești, în sensul în care cele ale picturii lui Ad. Reinhardt erau aduse din vechea ornamentică orientală. Spre un expresionism cu o culoare sever epurată se îndreaptă VLAD NICODIM sau DAN MOHANU, în timp ce NADIA IOAN reconsideră posibilitățile expresive ale colajului, DAN CONSTANTINESCU cultivă o pictură de factură impresionistă, iar SERGHEI NICULESCU-MIZIL, VALTER PARASCHIVESCU, ANDREI CHINTILĂ, ANDRÁS KÖMIVES sau VASILE TOHAN explorează sensurile expresionismului abstract. Preluînd sugestii ale plasticii obiectului de la George Segal, CĂTĂLIN GUGUIANU comentează poezia dinamică a șantierului de construcții, MARCEL CHIȚAC cezannizează peisajul rural tradițional. Tinerii sculptori s-au afirmat ca autori ai unor ample proiecte de monument și, mai ales, ai unor lucrări în care materialitatea formelor constituie motivația unor investigații ce conduc,

nu o dată, la sinteze complexe. Semnificativă e, în această privință, dezvoltarea pe care o cunoaște în ultimii ani tehnica ciopririi directe, demonstrând solida cunoaștere a unor legi severe. Meditația filosofică determină transformarea structurilor plastice purtătoare ale metaforei; e ceea ce unește operele unor temperamente diferite cum sînt PETRE VELICU, MARIAN ZIDARU, IOAN RUSU, AURELIAN TACHE sau NICOLAE GOLICI, FLORIN TĂNĂSCU, MARILENA PREDĂȘIN, NECULAI BĂNDĂRĂU, MIHAI ISTUDOR sau AUREL CONDRAȘ, ION IANCUȚ, SAVA STOIANOV, TEODOR GRAUR, OVIDIU SIMIONESCU sau MIHAI CORNEL STĂNESCU.

În grafică, fenomenul pare încă și mai diversificat. O reactualizare a desenului se relevă în paralel cu experimentarea modalităților gravurii și cu asocierea tehnicilor mixte. Construcția fermă a imaginii lui AUREL BULACU sau a CLAREI TAMAȘ-BLAIER (autoare și a unor afișe pline de fantezie), monumentalitatea celor ale SUZANEI FÂNTÂNARU, precizia organizării cîmpului la SERGIU DINCULESCU nu contrazic defel aportul sensibilității lirice la constituirea viziunii. Tot așa cum atmosfera de mister a gravurilor ALMEI RUSESCU (aproape de viziunea suprarealistă) sau a celor ale DANEI GOLICI, delicatețea desenului lui TUDOR JEBELEANU sau al lui ALEXANDRU TRAIAN FILIP (amîndoi foarte buni ilustratori),

aerul meditativ al imaginilor lui ȘTEFAN GĂVENEA sau ADRIAN SAMSON se cumpănesc cu strictețea arhitecturilor. Dramatică la VLAD MICODIN, virulentă, concisă la ȘTEFAN DAMO, evocînd fabulosul folcloric la TEODOR HRIB, linia are o forță de sugestie ce mărturisește o solidă cultură plastică. Un artist cu o personalitate bine conturată e DAN MIHĂLȚEANU, pe care îl interesează formele implicării în spectacolul manifestării artistice și participă la expoziții cu incizant program novator (de pildă cele de *mail-art*, al căror organizator e tînărul critic Călin Dan).

Limita de 40 de ani — stabilită la expozițiile internaționale ale tineretului — e, evident, arbitrară, pentru că și alți artiști care au împlinit această vîrstă s-au impus cînd erau tineri și evoluția lor ulterioară poartă încă semnele opțiunilor ferme ale începuturilor.

Aceasta e trăsătura distinctivă a întregii arte românești contemporane: aspirația ei la modernitate nu contrazice, în nici un caz, conștiința unei continuități stilistice, nu ignoră semnificațiile ideilor pe care se clădește specificul spiritualității de totdeauna a lumii românești. Deschisă spre orizonturile artei universale, ea tălmăcește în linie, culoare, volum o viziune ce a afirmat în permanență participarea unei culturi de autentică specificitate la construcția unei civilizații universale, unitară în infinita ei diversitate.

EDITURA MERIDIANE

LEI 290